إشكاليّة الإيقاع الشعريّ
وسيمياء الدلالة من المفهوم إلى التجربة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/2/529)

صالح، محمد يونس

إشكالية الايقاع الشعري وسيمياء الدلالة من المفهوم إلى التجربة/ محمد يونس صالح:- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014

( ) ص

ر.أ: (2015/2/529).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية



تلاع العلي – شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري – الطابق الأول
خلـــوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com

إشكاليّة الإيقاع الشعريّ وسيمياء الدلالة من المفهوم إلى التجربة

محمد يونس صالح
جامعة الموصل

الطبعة الأولى
2016 م - 1437

الإهداء

إلى أمي وأبي

ومنهما

إلى زوجتي

و

أنوسي

مؤمن - يمامة



الفهرس

المقدّمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبيه محمد (صلى اللـه عليه وسلم)، وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه وبعد...

فكرة جمع هذا الكتاب من بين المقالات والدراسات التي كتبتها في فترات متفاوتة فكرة كان لا بد منها، خصوصاً أن أغلبها نشرت ضمن فعاليات مؤتمر أو ندوة أو حوار مع الأصدقاء في مجلات وجرائد متعددة وأحسب أنها لم تجد الطريق الحقيقي لما أعمل عليه، وهي فكرة جمعها في مكان واحد، ولاسيما أن تجارب كثيرة من هذه النمط تلتقي في نسيجها الباطني لتلقي الضوء على تجارب مهمة وعند عدد من الشعراء، مع الإيمان بأن تجارب أخرى ستلحق بها قريباً إن شاء اللـه تعالى وهي تطرح السؤال الثقافي بمعناه الأدبي والنقدي، وهو يخرج من ملكة إنسانية بريئة تجيد الطبع بالحجم الذي تجيد به الصنعة، وهو (فن) بالقدر الذي يمتلك فيه آليات خروجه عن قولبة الإجابة الحائرة إلى منطقة تخرج من إطار الاستفهام إلى إطار أكثر عمقاً في فرض التأمل القرائي المفترض على هذا الفن الماذائي التعليمي والأدواتي أحياناً.

لذا فإنّ السؤال الثقافي النقدي التقاني هنا قد يبدو حائرا ومتذبذبا قدر تعلق الأمر بذبذبة المناهج والمعاينات والعينات والفسلفات أو الفلسفة الخاصة بكل نص، ومن هنا أحسب أن الدراسات التي أقدمها هنا متنوعة تمثل فترات متباعدة ومتقاربة أحياناً مثل ذلك النصوص المنتخبة للمعاينة.

للشعر طعم آخر... وحديثه جميل مرهف وهو مائي في آن، يضرب كل النواميس في جذورها، إلاّ أن هذه الأحقيّة محدودة في كثير من الأحيان وفي وجه من الوجوه، على الرغم من أن هذا الفنّ النوعيّ يبقى عصياً دائماً على كل الطروحات التي حاولت أن تضع معياراً أو مفهوماً خاصاً، وإن كان لمفاهيم معينة رواج ما، إلاّ أنها سرعان ما تتلاشى أو تتحول إلى تاريخ نقدي حسب، فهو عصي على كل قوانين الطبيعة المؤطرة في حد ما، وفضاء ما، وقدسية ما، فمعاييره لا يمكنها بشكل من أشكالها التحوّل الجوهري المنقطع الصلة بالموروث والاعتقاد الفني وملامح الأسلوبية العربية البحتة، مع طبيعته

المرنة التي تعرضت للمد والجز مراراً وتكراراً إلاّ أنك تجد لغته تتساوق مع هذه المرونة وهذه المعايير، وعلى حدّ تعبير الناقد عز الدين اسماعيل أن معايره ليست أوامرَ، ولكنها ملاحظات أيضاً، فهي لا تفرض عليه، ولكنها تستنبط منه، كونه وعياً ذاتياً إلى حد ما، ولغته لغة منتجة تؤثث لنفسها زوايا تبعث الحياة بوجه آخر ورؤية أخرى بوصفه (أكمل الفنون) فلسفيّاً.

يقدّم كتابنا الموسوم بـ ((إشكاليّة الإيقاع الشعريّ وسيمياء الدلالة: من المفهوم إلى التجربة)) رؤية نقدية خاصة متأتية من طبيعة الحاضنة الأكاديمية التي تربيت فيها علمياً، ومن حساسية النظرة النقدية الخاصة التي جاءت من قراءاتي في المدونة النقدية العربية الحديثة في هذا المجال، ولعل اندراج قضايا الكتاب في عمق الإشكالية التي تعدّ واحدة من أهم إشكاليات الدرس النقدي الحديث في مجال الفن الشعري، يعكس اهتمام الفضاء النقدي العربي بهذه الإشكالية على أنحاء مختلفة، وهو ما شجعني على التدخل في مضمارها والسعي إلى استنتاج رؤيات أجتهد في أن تكون جديدة على نحو ما.

قسّمت مباحث الكتاب وقضاياه على فصلين رئيسين، الفصل الأوّل جاء بعنوان ((جدل الفكر الإيقاعيّ والدلاليّ: قراءة في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية والشعرية))، ليقارب تجربة مازالت بحاجة إلى فحص ومعاينة دقيقة لما تنطوي على من الثراء والخصب والغنى، وحاولت في قراءاتي لتجربة محمد صابر عبيد النقدية والشعرية في المجال الإيقاعي أن ألقي ما تيسّر من الضوء على خصوصية هذه التجربة وإشكاليتها، ورأيت أن أفحص المصطلح الإيقاعي في تجربته النقدية ضمن محاور معيّنة ومحدّدة بعنوان ((المصطلح الإيقاعيّ: أسلوبية التداخل))، عبر (مدخل) نظري، ثم مجموعة من المداخل الاصطلاحية التي اشتغلت عليها نقدية محمد صابر عبيد في هذا المجال هي (إيقاع الصورة) و (إيقاع الجسد) و (إيقاع السرد: إيقاع الحوار) و (إيقاع الفكرة) و (إيقاع البياض)، وخلصت إلى نتائج أحسبها مهمة وجديدة في هذا السياق في مقاربة شكل الرؤية وحساسيتها ورؤيتها.

ثم انتقلت في الجزء الآخر الموازي من الفصل الأول الخاص بمدونة محمد صابر عبيد الشعرية بعنوان ((الشعر خارج النثر: الشعر داخل الدلالة))، تناولت فيه تحليلياً قصيدتين متشابكتين من قصائد الشاعر هما قصيدة (عريس الشفق) وقصيدة (زمّار)، كي أفحص الجهد الإيقاعي الإبداعي عند الشاعر محمد صابر عبيد بعد فحصها عند الناقد محمد صابر عبيد، وكان ذلك من خلال مبحثين متلازمين هما (المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليليّ) و (الإيقاع البصريّ: تغيير الشكل التفعيليّ)، ونظنّ أننا قد وضعنا اليد على محتوى هذه الإشكالية في مفاصل رئيسة منها، لكنها مع ذلك مازالت بحاجة إلى قراءات أخرى على مفاصل أخرى ثرية تتنوع فيها تجربة الناقد الشاعر محمد صابر عبيد.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ ((النصّ الشعريّ الحديث:الفضاء الإيقاعي والكون الدلاليّ)) فقد جمعنا فيه سلسلة قراءات لا تخرج كثيراً عن الفعالية الشعرية القائمة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية في سياقات متعددة، وضمّت هذه القراءات (تشظيات الماء ووحدة الأنوثة) و (تعالق النصوص (الهامش نموذجاً): قراءة في قصدية تداخل الأوزان) و (شعرية الماء: النص وثريا النص) و (القصيدة العِقْديّة: بلاغة العنقدة) و (اللون دالاً شعرياً) و (خصوبة الإيقاع وشعرية الدلالات) و (الشعر مأوى نفسيّاً) و (فلسفة الحب عند مصطفى كمال)، حيث باحتشاد هذه القراءات تحت رؤية واحدة يتضح الفضاء النقدي الذي سعيت إلى تكريسه ليمثل وجهة نظري النقدية في هذا السياق.

وفي النهاية فهي محاولات أحسبها جادة ومفيدة ما وسعها ذلك، وأسال الله التوفيق من قبل ومن بعد.

محمد يونس صالح

الفصل الأوّل

جدل الفكر الإيقاعيّ والدلاليّ

قراءة في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية والشعرية

المصطلح الإيقاعيّ: أسلوبية التداخل

مدخل

إيقاع الصورة

إيقاع الجسد

إيقاع السرد: إيقاع الحوار

إيقاع الفكرة

إيقاع البياض

الشعر خارج النثر: الشعر داخل الدلالة

المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليليّ

الإيقاع البصريّ: تغيير الشكل التفعيليّ

المصطلح الإيقاعيّ
أسلوبية التداخل

مدخل:

قراءتنا هذه إنما تسعى إلى الإجابة على سؤال الإيقاع – ما وسعها ذلك - بتداخله مع الفنون المجاورة في المنطقة البصرية والسردية، وكذلك في تفاصيل الصورة وبلاغتها، وكيفية تفعيل الجسد تفعيلاً إيقاعيّاً يحرك الجسد شعريّاً، ويوظف الصورة توظيفاً إيقاعيّاً ويسردن تقانات الشعر المتنوعة لتصب من ثم في إطار نقدي حر بعيداً عن كل قوالب النظرية والمصطلحات المُقولبة في حدود كونها قراءة تشتغل في فضاء التداخل.

إن الغور في المصطلح الإيقاعي عند الدكتور محمد صابر عبيد الأكاديمي والناقد يحتاج إلى وقت أكبر ومشروع آخر غير ما نعمل عليه في((بحث)) محدد في قضية معينة، وعيّنتها في أكثر من كتاب عنده لعل أهمها (القصيدة العربية الحديثة/عضوية الأداة الشعرية)، وكتب أخرى يأخذ المصطلح فيها أكثر من مستوى، وهو المصطلح القار وهو المتعارف عليه والمحسوم، والمصطلح القار الذي اكتسب شكلاً جديداً عند ناقدنا، ونوع ثالث نشتغل على جزء منه هنا هو – المتداخل - وهو المصطلح المسحوب من خارج حدود الإيقاع المتداول، على الأقل في الثقافة النقدية العربية المؤطرة إيقاعيّاً في حدود الخليل والبديع في بعض الأحيان.

فلسفة الإيقاع في القصيدة الحديثة فلسفة بالغة الأهمية والحساسيّة والدقة، ويمكن عدّها في واحدٍ من أشكالها على أنها فلسفة شموليّة، إلاّ أن شموليتها وإن كانت قائمة على الشراكة الصوتية - البصريّة إلاّ أنها لا تتجاوز إلى منطقة إقحام النص بهذه الشّراكة، بل تسعى وبوعي للتأكيد على إيجاد مناطق التقاء دلالي وتشكيلي ومناطق افتراق كذلك، وعلى الرّغم من تأكد الطروحات النقدية الحديثة على الإيقاع بمستواه الأول - البصري -، خصوصاً بعد "أن تجاوزنا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط، إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل، وانتهت في حياتنا مرحلة (القصيدة

العصماء) بأبياتها المئة، تجلد أعصابنا بقوافٍ نحاسية مرصوصة كأسنان المشط، الشعر العربي الحديث يُسمع بالعين، أي أنه موسيقى مقروءة "[1]، إلاّ أن هذا عليه أن يقود إلى إبعاد ما هو جوهري في فعل الإيقاع وفعل القصيدة وفعل الدلالة، ولا يركن الصوت جانباً "فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة، (تؤكد) العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها"[2]. فالاهتمام - بالجانب البصري - لم يكن في المقاربات الإجرائية- عند الناقد د. محمد صابر عبيد - أقل من الجانب الصوتي في القراءة الإيقاعية للنص الشعري، لا بل يشترك كلاهما في مد جسور الترابط الدلالي والتجريبي والذاتي في آن - وهذا ما نجده في إيقاع الصورة وإيقاع الجسد وإيقاع السرد مثلاً –، وهو ما دفع "القدماء وبعض المحدثين ينظرون للنظام الصوتي للغة العربية، متأملين خصوصيته ناظرين إلى الأصوات المجردة التي تتوافر عليها العربية مضافاً إليها طريقة انتظامها عند تكوين الكلمات ثم تركيب الخطاب، والحيز الذي يشغله الإيقاع في الشعرية العربية متأتٍ من خصوصية اللغة العربية، ذات الطابع الكمي القياسي وليس النبري النسبي، وفي الشعرية العربية بعض صفات "لسانية ـ صوتية" مثل الأوزان والقوافي وغيرها، وقد أولى العرب هذا المنحى جل عنايتهم"[3] وحتى الآن.

(1) الشعر قنديل أخضر: نزار قباني، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1964، 41/2.

(2) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، الهيئة المصرية، للكتاب الطبعة الثانية، 1985، 22.

(3) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: د. رحمن غركان،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004، 27.

إيقاع الصورة:

لا شكّ في أنّ انفتاح مفهوم الإيقاع على نحو عام، وعند د. محمد صابر عبيد على نحو خاص على أكثر من فضاء، أتاح له حرّية الهيمنة على كثير من مناطق القراءة في منجزه مما جعل المصطلح يلاقي مرونة أكثر من قولبته المحددة في الحدود العروضية والبلاغيّة.

وكان من أهم عوامل الانفتاح هذه أنه تحرك نحو الفضاء التشكيلي للقصيدة ليؤكد أنّ العلاقة بين التشكيلي- ولاسيما والصوري – وإيقاع الشعر علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية، تنبع من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس الشاعر والتشكيلي ومن ثمّ يكتمل النضج الفني شعراً وتصويراً كلٌ حسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر.[1] وكيف هي الحال حيث إن كان الشاعر هنا رساماً بالكلمات يدرك تقانات العمل بدقة ووضوح وتجربة.

إنّ تعامل عبيد مع إيقاع الصورة تعاملا مرناً أتاح لها أكبر قدر ممكن على استنطاق النص والوقوف على مرتكزاته الدلالية في مزاوجة بصرية – ذهنية – سمعية، تتداخل فيه فاعلية الصورة وإيحاءاتها بوساطة "الألوان والأبعاد" [2].

دراسة إيقاع الصورة في إطارها العام علاقة بالغة الأهمية وهي ترصد حركة الفضاء الشعري والسردي من خلال رصد التحول الدلالي للكلمات المكونة لنسيج النص، إذ تسعى هذه المحاولات إلى إعادة الهيبة لدراسة الإيقاع وأهميته في النص الأدبي والنصوص عموما، على النحو الذي يؤكد فيه تلاحم عضوية الإيقاع مع أعضاء

---

(1) ينظر، جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2011، 9.

(2) عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، الأردن، الطبعة الأولى، 2007، 175.

القصيدة الأخرى وهذا ما نبه إليه ماكسايستمان 1931، إلى علاقة الإيقاع عموماً والوزن خصوصاً بالصورة، وأنهما متلاحمان يتبع أحدهما الآخر [1].

مما تقوم عليه منظومة الإيقاع بتداخلها مع الصورة هو أن اللغة تمنح الأشياء المحيطة بها تناغماً واضحاً، بحيث تتجاوز نظامها النحوي والدلالي الرتيب إلى نظام ينطلق من أسس الصورة وصدى إيقاعها، ذلك أن "القصيدة إنما هي مجموعات من الصور المنتظمة في بنية إيقاعيّة ذات محتوى ينفعل المتلقي لتخيلها وتصورها" [2].

في معاينته الإيقاعية لقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي (مقتل صبي)[3]، يفيد الناقد محمد صابر عبيد من الطاقة الإيقاعية الكامنة وراء المغزى الدلالي لمفردات القصيدة،على النحو الذي يجعل به النص ضاجاً بكل ما من شأنه فرض إيقاعه الخاص المنسجم مع الصورة في سياق القصيدة العام، وهو انسجام يجيد التعامل مع اللفظة المفردة بما يخدم الصورة إيقاعيّاً، فإيقاع الصمت مثلاً يكمن في سكونيّة لفظة (الموت)، أما الفعل الإيقاعي المشدد فيكمن في لفظة (طنّ / صفّرت / توقفّت) مثلاً، وهو نابع من كون اللفظة المفردة محمولاً لمستوى إيحائي يعكس صدها المكوّن لمدلولاتها السمعيّة، الأمر الذي يستدعي توثيق هذه العلاقة بوصفها صنعة يجيد الشاعر التعامل معها.

وهذا ما أدى إلى إبراز مكنونات القصيدة – نقدياً - بشكل يزيد شحنة قدرتها في التأثير في المتلقي، الأمر الذي جعل الناقد يعاينها معاينة إيقاعيّة متمركزة في منطقة توزيع المفردات في متواليات صورية، إذ إن من المهام الإيقاعيّة الأساس تحقيق فاعلية الكلمة بما

---

(1) ينظر، نظرية الأدب: رينيه ويليك، اوستن وارين، ترجمة، محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، الطبعة الأولى 1972، 239.

(2) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام احمد حمدون، دار القلم العربي، سوريا، الطبعة الأولى، 1997، 256.

(3) في كتاب، عضوية الأداة الشعرية، 176-177.

يخدم التجربة ويعزز وقعها ويجسد فلسفة الإيقاع الجديدة التي تتجاوز البعد حسب [1]، بل تشترك في منح نفسها قدرة نقل الفكرة نقلاً إيقاعيّاً وهـي مرحلـة مهمـة في تواشـج الـذهني بالحسي للوصول إلى منطقة دلالية معينة، تفيد مـن الفـضاء التخـيلي للـوازم التكـرار وأسـلوبية التوازي الشعري، فضلاً عن تواشج خليلي أقل ظهوراً وأقـل انعكاسـاً وشـحناً في حمولاتـه الملقـاة عـلى عاتق لغة النص الشعري الحجازي، على النحـو الـذي يؤكـد فرضـية أن اللغـة كـساء للنظـام الـصوري وإيقاعها الموحد في أطر شعرية خاصة.

إيقاع الجسد:

فكرة إيقاع الجسد في أساسـها الرؤيـوي هـي فكـرة مـسرحيّة دراميـة في المقـام الأول، تسعى إلى إقامة آليات تنظيم دقيق للجسد في العرض المسرحي، وتدفع المتلقي إلى الإحساس بمناطق الاشتغال البصري بوصفه أحد أهم عناصر العرض المـسرحي خـصوصاً وأن الاتجاهـات الحديثة أخذت توازي بين (البصري والسمعي)، مـع وجـود مـن نـادى بتغلـب البـصري عـلى السمعي –مسرحيّاً – أمثال آبيا وكريك، ومن ثم فإن للجسد إيقاعاته المتنوعة بما تحتويه من انفعالات وتوتر عضلات الوجه وعلاقته بعملية التـنفس والراحـة والغـضب والحـب والتعـب وكذلك حركة أعضائه كالأقدام واليد واللسان والعين... الخ[2].

ولما كانت العلاقة بـين الجـسم والجـسد هـي علاقـة تـضاد إلى حـدّ مـا عـلى اعتبـا أن الجسم مقاس وملموس بيـنما الجـسد – عـلى حـدّ تعبـير رسـول محمـد رسـول- إيحـائي وخطابي وإشاري، فإنـه يمكـن طـرح التـساؤل الآتي: هـل نحـن أمـام إيقـاع الجـسم أم إيقـاع الجسد؟ وهو سؤال يسعى إلى الإجابة عن الجـسد إيقاعيّـاً، وتحريـك هـذه التفاصـيل تحركـاً

---

(1) مظاهر التناظر الصوتي والإيحائي في شعر البريكان: د. فهد محـسن الفرحـان، (بحـث)، مجلـة الموقـف الثقـافي، العدد(24)، كانون الأول، السنة الرابعة، 1999، 53.

(2) ينظر، الإيقاع البصري في العرض المسرحي:ميادة مجيد أمين البـاجلان، مطبعـة الـديار، العـراق، الطبعـة الأولى، 2013، 13، 15، 24.

شعرياً تاماً بالاعتماد على مرتكزات مختلفة تفيد من مناطق اشتغال الجسد بوصفه حركة وحيوية، إلاّ أن المتفحص لآليات الفصل الجسد/الجسم، يسعى إلى النبش في قصيدة (أقدام) للشاعر سامي مهدي وهي القصيدة المنتخبة للمعاينة تحت عنوان (إيقاع الشعر: إيقاع الجسد).

بداية يمكن على سبيل الإيجاز القول بأن الجسم ما هو "مرئي ومنظور وملموس، بينما الجسد (metebody)، دلالة خطابية، ولذلك لا يمكن لمسه أو قياسه بمعايير كميّة سوى من باب القراءة والتأويل بحيث يمكن الشعور بهالته وجماله وجلاله، وإدراك دلالاته الإيحائية والخطابية والإشارية والأيقونة" [(1)]، ومن هنا فإننا أمام عنصر عصي على التأطير والتحديد والقياس، عنصر ماثل أمامنا مثولاً كتابيّاً، وباثاً فينا دلالاته الإيحائية والمتخيلة المتعلقة بالحركة والسكون، وهو يفيد – حسب ناقدنا - من جوهر الفعل اللغوي وهي منطقة رصد تماهي "الفاعليّة اللغوية مع الفاعلية الشعرية، للتوصل بالنص إلى تحريك الجسد تحركاً شعريّاً، مستفيداً في كل ذلك من كل إمكانات الجسد الشعرية، وإمكانات الشعر الجسدية" [(2)]، بوصفها تفاعلاً ذهنيّاً متخيلاً وكما يقول الكندي – حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها – أي فكرة حضور الأجسام/الأجساد وهي تحمل معها خصائص متنوعة من حيث الحجم والشكل واللون، وكذلك السكون والحركة والأبعاد المكانية[(3)]، إذن - نحن - بوصف عملية تناولنا هي عملية قراءة وتأويل وإيحاء وأمام فعل خطابي يُلمس قرائيّاً فنحن أمام إيقاع للجسد.

مرتكزات التحليل الإيقاعي لفعل الجسد في منجز محمد صابر عبيد متنوعة وإجرائية تنطلق من النص وتؤسس رؤية من داخل الفعل الإجرائي، وتأخذ أكثر من

---

(1) الجسد المُتخيل في السرد الروائي: رسول محمد رسول، منشورات alnaya، سورية، الطبعة الأولى، 2014، 19.

(2) مرايا التخيّل الشعري: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، 2006، 119.

(3) ينظر، الجسد المُتخيل في السرد الروائي، 61.

طريق لسلك الفحوى الإيقاعي في فعل الجسد، فتارة يحضر الإيقاع في عتبات المقاربات وأخرى يغيب لتجده يتجسد داخل العمل الإجرائي، ومما هو ما تجسّد أمامنا – كما اشرنا - في تحليله لقصيدة سامي مهدي التي تعتمد على أكثر من مرتكز (إجرائي)، لعل أهمها هو تفعيل البعد الدلالي للغة تفعيلاً حيوياً يعتمد على الإيقاع الذهني وإيقاع الفكرة في صوغ الإيقاع صوغاً دلالياً أكثر من مثوله عبر تقانات صوتية أو بصرية.

أنه مثولٌ متخيل وقار في بؤرة النص على النحو الذي يجعل الناقد يجد أكثر من زاوية لرصد الرؤية داخل القصيدة (سلوك بصري مباشر- للرائي والمرئي - / رؤية متناقلة الحواس – يبصر بسمعه- / الرؤية البصرية / الرؤية الذهنية)، وهي تعتمد في أساس تحركها داخل فضاء النص على أسلوبية توزيع اللفظة الجسدية توزيعاً بصرياً/ذهنيّاً، بما يجعل الجسد عنصراً شعريّاً يكتسب طاقته الإيقاعيّة من التماهي اللغوي/الجسدي – البصري الموزع على سطح الورقة توزيعاً جغرافيّاً محكماً، على النحو الذي يمكن مقاربة مقولة نزار قباني ((الشعر العربي الحديث يسمع بالعين))، إلاّ أن هذا لم يمنع مقاربة ناقدة من الإفادة من المستويات الصوتية وهي إفادة لا تمنع من فك مغاليق الذبذبات الصوتية، وهي تستعير اللغة كوسيلة نقد إيقاعي تقاني من خلال تجليات التكرار والنظام التفعيلي – الخبب - المشحون بالدلالة.

في كتابه الموسوم (شعرية الحجب في طاب الجسد: تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري)، يسعى الناقد للاستفادة من نظام البلاغة العربية وعلم بديعها في استكناه البعد الإيقاعي/الجسدي، المضمر خلف عتبة (خمر الجراح)، بالرجوع إلى المعادل السيميائي لكل من الخمر والجراح وهو معادل يسعى – على حدّ قوله – إلى تمظهر جسدي يسعى إلى التعتيم من جهة، والتحرك من جهة أخرى نحو الصدى الإيقاعي لمجريات الأصوات وتناسقها، وهو توجه يدعم فرضية الإفادة من البعد الصوتي في معالجة البعد البصري.

إيقاع السرد: إيقاع الحوار:

يـرى ناقـدنا محمـد صـابر عبيـد في كتابـه الموسـوم بــ (القـصيدة العربيـة الحديثـة، حساسية الانبثاقية الأولى: جيل الرواد والستينيات)، أن القصيدة العربية دخلت أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها على اعتبار "أن التاريخ لتطـور الأشـكال الـشعرية هـو تـاريخ لتـدرج الوعي بالإيقاع بوصفه مكوناً مركزيّاً في بناء لغة الشعر" [1]، وهو هنا إنمـا يقـف عنـد تقـانتين سرديتين في المقام الأول (إيقاع الـسرد وإيقـاع الحـوار)، شـعريّاً، وهـي محاولـة جـادة تحـرك نحوها إيقاع القصيدة العربية الحديثة من جانبه التعويضي- أي عن الفضاء الخليلي الخارجي -، كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه بوصفه – أي السرد والحـوار إيقاعيّـاً - إطاراً يمنح القصيدة محيطهـا الـدلالي، ومـساحتها المفترضـة، ولتجـول عناصرهـا عـلى سـياقها يفترض الحركة أو السكون أو يفترض البطء أو السرعة كل حسب مادته.

بمعنى أخر فإن ناقدنا يقيم افتراضه هذا عـلى افـتراض محـسن أطـيمش في قولـه "إن أسلوب إيقاع السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر مـيلاً إلى الهـدوء والـبطء مـن إيقـاع أسلوب المحادثة والحوار، الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقـوم عـلى عنـصر الحـديث الذي يحمل أسئلة وأجوبة" [2].

ولعل المسوّغ في هذا الافتراض كما يرى أن السرد ذاتي مـسترسل في الوصـف غـير الحوار المشارك مع الآخر والمتغير، وهذا الافتراض هيمن عـلى الفعـل الإجـرائي في مقاربـة قصيدة الشاعر صلاح عبد الـصبور والـشاعر سـامي مهـدي، إلاّ أنـه يفيـد – وإن كـان في طبقات خفية وسريعة - مـن تحـولات المكـان الـشعري عـبر سـير أحداثـه مـرّة، ويـسلط

---

(1) الإيقاع حصيلة التفاعل بين مكونات الخطاب الشعري: محمد كنوني، مجلة أقلام جديدة، عـمّان، العـدد (28)، 2009، 118.

(2) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعـلام، بغـداد، 1982، 321.

كاميراته على حركة الشخصية وأزمنتها بوساطة افتراضات الزمن مرة أخرى، كذلك يسعى فعله الإجرائي إلى الإفادة من متوازيات اللغة تشابهاً وتطابقاً ونظاماً قافوياً، ومن ثمّ فإن (إيقاع السرد: إيقاع الحوار) يؤديان الوظيفة بطاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده يشتغل بقوة وتورية في عوالم النص السردي/الشعري، في قضاياه الكبيرة وتفاصيله الدقيقة من الاستهلال إلى عتبة الإقفال، على النحو الذي يحتاج فيه إلى رفع الحجب المتخفية خلفه تلك السلطة – السمع بصرية – الدالة، لأن جماليات النص الشعري تسعى في تشكلاتها المتنوعة ما وسعها ذلك إلى "سردنة الفنون" (1).

إذ إن منطقة الشعر منطقة مشحونة بالإيقاع يمتد أفقياً وعمودياً – بخطوط متوازية - تسهم على نحو فعّال في منح كل قصيدة نهجها الخاص، الذي يتطلب عادةً رصداً خاصاً قائماً على قدرة الفصل بين إيقاع السرد وإيقاع الحوار في كل نص على جنب، وعدم الارتكاز على افتراض سرعة الحوار وبطء السرد لأنه مرهون بالنظر إلى أنّ الأسلوبين على درجة واحدة من الحالة النفسية (2).

يستند الناقد في قراءته على الحراك – السرد - الحوار- الإيقاعي - داخل مكونات العمل الشعري كونه عنصراً مهماً من عناصر التصميم الشعري، "والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواجٍ تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين [...] وقد يبدو في بعض الأحيان خافتاً غامضاً، وفي البعض الأخر متحفزاً متسارعاً، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد، فيكون حراً أو منضبطاً، متعسراً أو منساباً، هادراً متوثباً أو خافتاً متغيراً، في آن واحد، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة " (3)

---

(1) المغامرة الجمالية للنص القصصي، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، 2010، 54.

(2) القصيدة العربية الحديثة: 43.

(3) فن القصة: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، 1966، 87-88.

إن الإيقاع السردي والحواري – بمفهومه الشعري - يوظف لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة، ومن زاوية نظر أخرى فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إطار القصيدة المفترض وخارجه، وحدود الزمن والفضاء التشكيلي بمفهومه الواسع بعداً جديداً يمنح القصيدة إيحاءً متنوعاً بحسب الأثر الذي يتركه كل مرّة، ويجسد الانطباع الأول عن كل قصيدة بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازيها وانسجامها وتداخلها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن، فيرصد العالمين الخارجي الهندسي والمعماري للقصيدة والخفي الداخلي النفسي، في حين يرصد مناطق التحامهما، في الوقت الذي يفضي اشتراكهما إلى نتائج مهمة في المقاربة الإجرائية ومد جسور الترابط الدلالي [1].

إيقاع الفكرة:

اختلف النقاد حول الأسس المعرفية لجذور ((إيقاع الفكرة))، في النقد العربي القديم إلا أن الأمر كاد أن يكون محسوماً في التقاء مفهوم إيقاع الفكرة، المصطلح المتداول في الخطاب الإيقاعي الحديث يلتقي مع مفهوم (التوازي) في تماثله ودورانه نحو توكيد صور معينة تصب في شكل دلالي موحد لتحقيق أبلغ مراحل المزاوجة بين الإيقاع والدلالة، ويمكن كشف الانسجام والتباين في هذه البنى والمعاني عما يعرف بـ "إيقاع الفكرة"[2] وعن رؤية الشاعر وخلفية النص السوسيولوجية.

فالعلاقة بين المادة الخام وصوغها شعرياً هي علاقة تجلي هذه الفكرة إيقاعيّاً على نحو ما، أي أنه – حسب ناقدنا – تسهم في تحقيق التماسك النصي بالوصول إلى أعلى

(1) ينظر في ذلك، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية: د.احمد الزعبي، دار الأمل، الأردن، الطبعة الأولى، 1986، 8. وينظر فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، 2013، 21.

(2) ينظر، مدارات نقدية مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع): فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1982، 243.

مراحل المزاوجة الصوت - فكرية، حيث إنّ إيقاع الفكرة ينبعث "أساساً من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة " [(1)]، أي أنه خلاصة لغة نفسية تتمظهر بأكثر من شكل وأكثر من تجل بالاعتماد على رموز وتراكيب متنوعة تأخذ من آلية التكرار الصوتية أساساً لفعلها الإجرائي.

ففي مقاربة ناقدنا لقصيدة ادونيس الموسومة بـ (المدينة) يركز على التكرار والدوران في فلك هذه المفردة بوصفها بؤرة الفكرة العامة التي تنشطر عنها (بنى صغيرة)، بفاعليته الوظيفة لتأكيد أمر وتقديره في نفس المتلقي.

إنّ إيقاع الفكرة المتمظهر برداء التكرار إنما يخلق جواً نغمياً يوحي بأهمية الألفاظ المكررة ودورها في تأكيد فكرة ما والدوران الحلزوني فيها وما تكتسبه من دلالات قد تكون مفتاحاً لفهم القصيدة, إذ إن تكرار كلمة معينة في جسد القصيدة في أكثر من موضع له دور في إضاءة التجربة وتعميقها, فقد يشير الإلحاح على بعض الكلمات إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيحاء بها من دون التكرار, فهو لا يولد من فراغ, كما أنه لا يهدف إلى سدّ نقص في الكمية الصوتية للبيت وإنما يولد من خلال المزاوجة بين اللغة والنفس, فيظل في فلك النبض النفسي للشاعر، إذ إن الإلحاح على لفظة ما أو جملة هو لاتصال دلالاتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكنه[(2)]، إلاّ أن ناقدنا يدرك وبوعي الخيط الذي يفصل التكرار بوصفه تقانة إيقاعيّة منفصلة، والتكرار بوصفه آلية عمل من آليات إيقاع الفكرة، ففي الثاني هناك معادلات "تبعث بانسجامها وتنافرها وصراعها وتكرار صيغها ورموزها واكتناز دلالاتها إيقاعاً معيناً لا يمكن القبض

(1) القصيدة العربية الحديثة:55.

(2) ينظر, ظاهرة التكرار في الشعر الحر: د. صالح أبو إصبع, مجلة الثقافة العربية, 1978, 33, و تكرار التراكم وتكرار التلاشي, ظاهرة أسلوبية تطبق على الشعر العراقي الحديث: د. عبد الكريم راضي جعفر, بحث مقدم إلى مهرجان المربد, الخامس عشر, 1999, 9-10.

عليه، باستعمال الوسائل التقليدية في كشف النظم الإيقاعيّة المعروفة والمألوفة القائمة على التصويت والغنائية العالية" [1]، وإنما بمحاولتها التأكيد على فكرة بشكل دوري وحلزوني يتخذ من القصيدة مساراً لصراعه يتخذ من اللغة المحورية أداة له.

إيقاع البياض:

إنّ ما يرافق المادة الإيقاعيّة الصوتية من لون وخط وشكل توزيعي وكثافة كتابيّة توزيع على سطح الورقة وعلامات ترقيم وتركيز طباعي وما إلى ذلك من هندسة بصرية، إنما تسهم على نحو واضح في إغناء النص الشعري بإيقاعات متنوعة مشحونة "بالدلالة ومستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّعٍ من التداخل والتعقيد والغموض" [2]، ولعل القضية تكمن في تحرر جسد القصيدة العربية من نظام الوزن (كف الصدر يساوي كف العجز)، بطريقة متساوية وعمودية - مع وجود تجارب بصرية محدودة قديماً - لا يمكن أن يدخلها أي خرق يخدش قدسية هذا النظام، إلى أن جاءت القصيدة العربية الحديثة وما رافقها من أسلوب كتابي وطباعي حرّ ومرن يتيح للشاعر التعبير عن تجربته بطرق متنوعة وبأشكال عدة.

وقد حاول ناقدنا محمد صابر عبيد أن يقف إجرائياً عند هذا النمط الإيقاعي على اعتبار أن الخاصية الصوتية لا يمكن أن تدرك إلاّ "من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع" [3]، ولمّا كانت جغرافية المساحة المفترضة للشاعر مساحة حرّة لا تحدد الشاعر بمساحة معينة كان له أن يختار ما يحس أنه يستفز القارئ وما يفعل إيقاع البصر بكثافات سوداء متنوعة الكتل، مما حدا بناقدنا إلى اختيار قصيدة للشاعر سعدي يوسف (الشخص السادس)، وقصيدة (إشارة مرورية)، للشاعر

---

(1) القصيدة العربية الحديثة:56.

(2) العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطوّر: د. محمد عويس، مكتبة الانجلو، مصر، الطبعة الأولى، 1988، 373.

(3) القصيدة العربية الحديثة: 47.

معين بسيسو تمثيلاً لذلك، وهي محاولة جادة للكشف عن تقييم البياض المكاني مقابل السواد وآثره الفاعل في بنية الإيقاع وفاعلية التلقي على حد قوله.

الشعر خارج النثر

الشعر داخل الدلالة

إنّ الدراسات الإيقاعية والعروضية بشكلها الزمكاني المنتظم المتعارف عليه، والإيقاعية بشكلها الخاص اللا زمكاني، بقيت في تلك الحدود المعيارية الضيقة/التقانية التي تحكم بصواب أو مجانبة الصواب في الوزن والتقانات الإيقاعية الأخرى، لأنها ظلت مرتهنة بمقومات بمخرجات منهجية غير متطورة كثيراً.

فلم يُعد يحكم بعيبية الخروج على الوزن كالعيوب التي ألحقت بـ (أقفر من أهله ملحوب) ولا القول إن هذا التكرار - على سبيل المثال - متكلفاً مصنعاً... لا بل أولت الدراسات السيميائية والتأويلية ذلك اهتماماً دلاليا بالغاً وحساساً في آن معاً، وما عادت تقبل نظرة القدماء ممن قالوا بان ما خرج على الوزن ليس بشعرٍ.

إنّ الشاعر الحديث والمعاصر المشغول بالتطوير الإيقاعي أحدث ثورة في شعرية الإيقاع وإيقاع الشعر وانحرافاً ملحوظاً عما هو موجود في جسد القصيدة التقليدي المؤطر المحدد، الذي أغفل العلاقة البصرية/الذاتية – التجريبية وعطل ما كان متعارفاً وسائداً على مدى قرون، إلا أن هذا الانحراف لم يكن كلياً إذ بقى الشاعر يستثمر الطاقة الإيقاعية الكامنة في العروض القديم سواءً في قصيدة التفعيلة أو كما هي الحال في (التضمين الخليلي) في قصيدة النثر، فضلاً عن إفادته من تقانات بلاغية / صوتية ودلالية أولتها القصيدة والنقد القديمان التقليديان اهتماماً بالغاً، كإيقاع الفكرة والتوازي والتكرار... الخ

ولم يكن الخليل رحمه الله قد أحاط بكل نصوص الشعر العربي ليخضعها لتقسيماته الهندسية، أو لنقل إن البعض خرج على هذه التقسيمات المتعارف عليها، لكن يبقى السؤال لماذا خرج هؤلاء؟ هل التجربة أكبر من العروض؟ أم أن الشعراء عبيد بن

الأبرص والأسود بن يعفر وأبو العتاهية لم يتقنوا تقانات عصرهم فشذوا عنه؟ أم تجربة عدي بن زيد العبادي والمرشق وعروة بن الورد كانت بحاجة لتنوع الأوزان؟ أم العرف الشعري العربي له قدسيته التي تحتاج إلى جرأة تجاوزها؟

إنّ فرض الوزن – بوصفه ضابطاً صوتياً / جمالياً - لمدة طويلة من الزمن منحه قدسية في النفس العربية والشعور القومي الوجداني، لذلك أصبحت قصيدة النثر، والتفعيلة من قبلها، تلاقي صعوبة فرضها عند الكثيرين، - وفي تقديرنا- إن عدم تقبل هذا الآخر المساير للذاتية والمتلاحم مع التجريبية والمعبر عن النفسية بطريقة شكل/مضمونية من خلال مزاوجة الإيقاع والتجربة، يعد تجاهلاً للتجربة الشعرية الخاضعة لموسيقى الروح وإيقاع الزمن، وكأنك تريد أن تعيش في زمن غيرك، حيث التجربة المختلفة والبيئة النقيضة والذوق المغاير.

ومع أنّ الترخصات العروضية بثرائها الكبير كانت خير معبّر عن التجربة والغرض الشعري والانفعال النفسي والاستجابة الروحية للتجربة، إلا أنه لا يستطيع أن يميط اللثام عن التجربة الشعرية الجديدة بكل زخمها وعنفوانها وحساسيتها الجديدة، إذ إن الخروج على الوزن في قصيدة النثر والتضمين الخليلي في لحظات خاصة هو أقرب دلالياً وأبعد سيميائياً.

المفارقة الإيقاعية

استعادة الفضاء الخليليّ

يرتبط الإيقاع بالتجربة ارتباطا لا تنفك عراه ويشتغل موجهاً قرائياً يمد النص بأبعاد سيميائية تحيل في كل نص على دلالات خاصة، وتختلف موجة الإيقاع من تجربة إلى أخرى، ولعل من الشائع هو أنه كل ما احتدمت التجربة وارتفعت الحالة الانفعالية والعاطفية سلباً أو إيجاباً زادت فرصة الترخصات العروضية للدخول في عالم هذه التجربة ومشاركتها صنع هذه الدلالة الخاصة، هذا إذ ما عزمت التجربة المؤطرة الخليلية والتفعيلية الحرة أن تخرج على الوزن سداً لرمق الحياة الشعرية المعاصرة وإغناءً لتجربتها.

إلا أن لكل شاعر تجربته وفضاءه الشعري وعموده الخاص، وإن كانت هناك محددات علمية يستند إليها كثير من نقاد الإيقاع، فهناك أمرٌ- لا بل خاصية – تميز تجربة محمد صابر عبيد الشعرية العروضية، وهي سيطرة الفضاء الخليلي على تجربته كلما احتدمت وارتفعت العاطفة وطفحت بالبكائية والغزلية والهجائية...الخ، ويمكن ترجيح أسباب ذلك إلى تمركز الفضاء الخليلي في ذهن الشاعر العربي والحاجة الانفعالية التي ترافق الخلق الشعري، مما يمنح قصيدة النثر إيقاعاً خليلياً في لحظات تكوينية دلالية خاصة في جسد النص ونفسية الشاعر، تتجلّى في هذه الظروف الشعرية الخاصة.

فشاعرنا يكتب قصيدة النثر بقصدية عالية وهو واحد من مناصريها والمشتغلين عليها شعرياً ونقدياً، بوصفها قصيدة الأقلية ، وكلما احتدمت تجربته انشغل الموضوعاتي/التجريبي على حساب الفني ليعود الفضاء الخليلي المتركز في ذهنه.

تنهض قصيدتي النثر (عريس الشفق/ زمار) السيرية/الشعرية للشاعر محمد صابر عبيد على استعادة الفضاء الذاكراتي / الخليلي للشاعر، ويتجلى واضحاً للسمع / البصر في الكثير من مقاطع القصائد هذا الفضاء، فقد غلب الطابع النظميّ للتفعيلة الخليلية (فاعلن) التي تعدّ النواة الأولى لبحر المتدارك ذي الطابع النثري على هاتين

القصيدتين، في حين استعادت القصيدتان أنفتا الذكر كلٌ من بحر المتقارب (فعـولن) والكامـل (متفاعلن) ومضمرها (مستفعلن)، وإن كانتا لا تخلوان من دخول مـا لبحـر الـوافر إلا انـه لا يشكل ظاهرة تسترعي الانتباه.

وتعدّ المزاوجة النثرية /النظمية بين البحور استدراكاً رابعاً لأنمـاط المزاوجـة الموسـيقية التي طرحها د.محمد صابر عبيد في مدونته النقدية الخاصة بنظرية الإيقاع، وهـي (التـداخل العروضي/التداخل الشكلي/التـضمين النـثري)، وهـي مزاوجـة شـكلت بـروزاً في قـصيدة النـثر (التضمين الخليلي).

الشعر- في بعض لحظات تكوينه - "يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني"[1]، ومع هذا لا يمكن البقاء عـلى ذلك الشكل الإيقاعي/الخليلي الانعكاسي لواقع اجتماعي، إذ "لم يعد مـن العـسير الجـزم بـأنّ الحياة المعاصرة قد اختلفت عما كان سائداً ومألوفاً قديماً، وأن التحـول أو التغـير أصـبح أمـراً مقبولاً، بل من العجيب أن لا نميز الانزياح والعدول في أنمـاط البنـى الفوقيـة والتحتيـة عـلى صعيد الأدب وغيره، ومن يتدبر التجربة الشعرية الجديدة يتضح له أن الـشاعر المعـاصر بـدأ يتعامل مع اللغة وإيقاعها تعاملاً جديداً وخاصاً يختلف كثيراً عن منهج الشاعر التقليدي، ولا بد إن يكون الباحث على وعيٍ كافٍ بحيوية الانحراف الطبيعي وأبعاده" [2].

(1) قضية الشعر الجديد: د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى 1971، 20.

(2) أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر: د.عمران خضير حميـد الكبيـسي، مجلـة الأقـلام، العـدد (الأول)، كـانون الثاني،1990، السنة (25)،27. وقد طرح الباحث بديلاً لأجزاء تفعيلة الخليل مستلهمة مـن روايـة نقلـت عـن الخليل واضعاً (نعم) بدلاً من مقاطع التفعيلات، ينظـر، م.ن،29. وقـد صرح لي الـشاعر /الناقـد، في أكـثر مـن مناسبة بأن الفضاء الخليلي وفضاءه الإيقاعي متركز في ذهنه، في حين أكد لي أنه يكتـب القـصيدة لنفـسه، ولا يعير أي أهمية – أو انتباه للصورة واللغة والإيقاع -.

يقول الشاعر محمد صابر عبيد في قصيدته (عريس الشفق):

مثل كلّ الورودِ حين تُجن لفرط رهافِتها

عشقاً وزهواً رحلتْ

مثل كلّ الأماني الحبيسة في ضفةِ القلبْ

لم تدعْ لي فرصةً للتأملِ.. للتحمّلِ.. للكلامْ

لم تدعْ لي من ودادكَ

ما يُسكتُ في الروح هذا الظمأ

كخطف البروقِ، كلمحِ البصر

تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ !

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ...!))

ويتركون في أعلى أعالي الضميرِ المنادي

دمعاً من الخزّ يثقبُ الروحَ والولعَ المر والتسمياتْ

***

فالهندسة التقطيعية لها:

فاعلن فاعلن فلن ((فعل)) فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

فعْلن فلن((فعل)) فاعلن نـ

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فعِلْ

فاعلن فعْلن فلن ((فعل)) فاعلن فعِلن فعلْ فعِلن فعلْ نـْ

فاعلن فعْلن فعولن

فعْلن فعِلن فاعلن فاعلن

فعل فاعلن فعِلن فاعلن

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولُ فعولن فعولْ

فعولن فعل فعل فعولن فعل فـ

فعل فعل فعل فاعل فعولن فعولن فعولن

فعْلن فعلُ فاعلن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولْ

***

تندرج هذه اللوحة الشعرية المفعمة بإحساس فجائعي يحمل سيمياء الموت، من خلال الصدى الإيقاعي/السياقي المتضمن اللا نماء والانبتار الحاد والسكون الرهيب والتشبيه الرثائي في آن، ضمن ((قصيدة العائلة)) التي "ترويها الذات الشاعرة في صميم القصيدة السير ذاتية، إذ تتمركز الذات الشاعرة حول أنويتها وتنفتح بالقدر ذاته على الماحول العائلي ((الأب / الأم / الأخوة)) لتحكي سيرتها وسيرتهم، انطلاقاً من رؤية واقعية مشحونة برؤيا تخييلية ترتفع إلى بناء قصيدة سير ذاتية لها / لهم" [(1)].

يسعى الراوي العليم الكليّ/الشاعر إلى دمج سيري/غيري، للإفادة من الطاقة الأسلوبية الكامنة في اللغة والإيقاع والعدول إلى الضمائر عن التصريح اللفظي - في أكثر مواضع النص - باستخدام دوال الذاتي والغيري (رحلتْ / تدع / لي / تدع / لي / ودادك)، ومن ثم العودة إلى التصريح ((منعم)) في سياق حوار الراوي الشعري الذاتي مع نفسه، وهو يستعيد الشخصية قبل الموت بحكم معرفته بها، في سعيٍ لخرق أسلوب الخطاب - الغياب الشعري/اللغوي والانحراف عن الغيري إلى الذاتي، باستخدام دوال الغيري الضمائرية في الأسطر (3/2/1) والانتقال إلى الذاتي في الأسطر (5/4)، والعودة من ثم إلى الغيري في السطر (8) ((منعم))، والعودة للذاتي/الجماعي في السطر (10)، مصحوبة بتحولات وانزياحات عروضية في بحر المتدارك، فضلاً عن حركة الشخصيتين داخلياً في مونولوج ساكن رتيب.

إذ إنّ الضمائر المرصودة في هذه اللوحة تحيل على مرجعيتين إحداهما الذات الشعرية/ والأخرى الذات الغيرية المرثية/، بإحساس مدرك لجدلية الحياة/الموت، ودلالة

---

(1) العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة:أ.د.محمد صابر عبيد، عالم الكتاب الحديث، الأردن،الطبعة الأولى،2010، 140.

ألفاظها وما تحمله من طاقة إيقاعية ودلالية تمنح النص إيقاعاً معبراً عن حجم الفكرة المراد التعبير عنها بصوت سردي/عليم، بأسلوبيته التشبيهية (مثل كل الورود) الكاسرة لأفق التوقع الإيقاعي لبحر المتدارك وعدم الإفادة من طاقة الترخصات العروضية التي يعدّها شاعرنا / الناقد – في أكثر من مناسبة – أعظم ما تركه لنا العروضيون، إذ يفيد السطران الشعريان الأول والثاني المدوّران تدويراً صورياً من التشكيلات العروضية لبحر المتدارك (فاعلن / فلن ((فعل)) / فعِلن / فعْلن / فاعلن ن).

استخدم الشاعر النواة الأساس لبحر المتدارك التامة معرجاً في لحظات دلالية خاصة على (فاعلن) المشعثة المخبونة (فلن) و (فعِلن) المخبونة – في أسطر شعرية معينة - وكذلك (فعْلن) المخبونة المضمرة [1].

ولم تكن ظاهرة إقحام المتدارك بهذا الكم من الترخصات العروضية جديدة فقد حكم الكثير من العروضيين بشذوذ استخدامه سالماً.

في السطرين الأول والثاني اقتربت الصورة من التجسيم في محاول لدعم الإيقاع البصري للنص من خلال التدوير الصوري، الذي إقترن بترخصات عروضية كادت أن تكون متشابهةٍ منحت النص إيقاعاً صورياً عمل على مد قنوات التواصل الإستمرارية في السكون.

إن التدوير فضلاً عن وظيفته الإيقاعية والبصرية والدلالية، يعبر عن حركة انفعالية لا يكاد يسيطر عليها البناء البصري والإيقاعي النصي، فلقطة الموت المقترنة بالورد الراحل تحيل في جزئها الثاني على الانقطاع متمثلة بـ (رحلتْ) التي تحمل سيمياء

---

(1) التشعيث: هو قطع رأس الوتد المجموع كتحويل فاعلن إلى فالن، وقد أجاز بعض العروضيون وروده في الحشو لأنها علة غير لازمة، ينظر، فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، بيروت، الطبعة الثانية،1966، 209. والخبن: هو حذف الحرف الثاني الساكن، ينظر، الإقناع في العروض وتخريج القوافي: الصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد (ت 385 هـ)،تحقيق محمد حسن ال ياسين، منشورات المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، بغداد،1960، 14، والإضمار: هو تسكين الحرف الثاني، ينظر، م.ن،29.

الغياب في لحظة سريعة من الزمن، في حين جاء الجزء الأول دالاً على السكون في لحظته التشبيهية، وهذا ما يفسّر لنا تمام ورود تفعيلتي التشبيه (مثل كل الورود) (فاعلن فاعلن) بفتح عتباتي باللفظ (مثل) بدلالة الماضي، مما أضفى سكونية معلقة بشيء من الحيوية (كل الورود) المنقطعة باستكمال صورة النص "وهذا طبيعي مادام الانفعال الذي يأتي بالصورة ويدخلها في القصائد هو الذي يشكل الأوزان الملائمة، ومن هنا يتّحد نظام الصورة أو (الشكل المكاني) مع نظام الإيقاع (الشكل الزماني) فيتّخذ الجميع شكلاً موحداً ذا انطباع عام "[1].

إنّ نظامي الوزن والصورة يتبع أحدهما الأخر في التكوين الشعري من خلال أدواته التعبيرية المعكوسة أحداهما على الأخرى، إذ إنّ الترخصات العروضية ونظامها الإيقاعي لم تكن حالة اعتباطية وإنما تصب في مصلحة نفسية / دلالية يعبر عنها بصورة تعبير ذهني/صوتي، وصوتي/ذهني.

الانفعال المشحون في النص بعاطفة حساسة ينمو تنامياً يوحي بالحركة والاستمرارية (عشقاً / زهواً) من خلال التجانس الدلالي والصوتي في الطرفين، مرفقاً بغنة النون الحزينة – الناتجة عن إشباع التنوين- صوتياً وعروضياً- التي تحيل على ذاتية الموقف، وما تلبث أن تحقق الانقطاع الصوتي والدلالي (رحلتْ).

فتنتهي بهذا لقطة الموت الشعرية بطابعها السكوني/الإعرابي لعنقدة الدلالة بصرياً وذهنياً لتصب في منظار سيميائي واحد، إذ إنّ لفظة (رحلتْ) تحمل في طياتها طاقة خصبة من الدلالات التي لا تولد سوى الغياب وهو يحمل قوة انفعالية لا تشبعها نواة المتدارك (فاعلن) المتكررة بنغمٍ موحدٍ يخلق نوعاً من الرتابة، ولما كانت هذه الرتابة تقف موقفاً ضدياً من الدلالة في لحظات شعرية خاصة وتقف الموقف ذاته من لحظات تجريبية فقد استغل الشاعر طاقة الترخصات العروضية في هذين السطرين، في استعادة للفضاء الخليلي في قصيدة نثرية ليشتغل هذا الفضاء على الفضاء الدلالي باستخدام بحر

---

(1) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي، شركة المطابع النموذجية، الأردن، الطبعة الأولى،1980، 233.

مهجور لحالة هجرت أنفاً، لا رغبةً لكنها بقيت عالقة في الذاكرة والـروح والوجـود العـاطفي الطافح بالحزن والمعاناة الـشديدين كحـضور المتـدارك في القـصيدة الحديثـة بطابعـه النـثري للتعويض عن معاناة الشكل العمودي الخانق.

إنّ الترخصات العروضية "هي ترمومتر القصيدة وهي تستوعب موسـيقياً كـل أشـكال التجربة الشعرية ومداخلها، وتسهم في أحداث تغيرات إيقاعية في القصيدة تعمل على حفـظ الموازنة العامة بين تعقد التجربة من جهة وسهولة تغير الإيقاع بمـا يتناسـب ذلـك مـن جهـة أخرى "[1]. فـ (فـاعلن) تمثـل مظهـراً إيقاعيـاً رتيبـاً لا ينـسجم والموقـف الفجـائعي الحـزين والانفعالي، وإن كانت مؤثثة تأثيثاً فجائعياً حزيناً من خلال صداه الحاوي للشكل التفعيلي.

وقد يحمل الـسطر الثـاني وجهـاً عروضـياً لا يقـل أهميـة عـن الأول ولا ينـزاح عـن السيميائية المبنية على الوجه الإيقاعي الأخر، فقد يكون التنظيم الهندسي لهـذا الـسطر عـلى الشكل التـالي: (فعْلـن فعـولن فعلـن) و (فعـولن) لم يُعـرف عنهـا أنهـا اسـتخدمت قـديماً في المتدارك إلا أنها استخدمت في الشعر العربي الحديث وقد شكلت ظاهرة بارزة.[2]

إنّ نظرة متفحصة في أبعاد النص الإيقاعية والدلالية تكـشف لنـا عـن تلـك العلاقـة الحميمية بينهما، فما ورود تفعيلتي افتتـاح الـنص تـامتين، ولا شـيوع الترخـصات العروضـية واستعادة الفضاء الخليلي- وان كان هناك دلالات أخرى لهـذه الاسـتعادة - وحركيـة التنـوين وسكون التاء في (رحلت)، إلا وهي تحمل في طياتها أبعاداً دلالية تشكلت إمـا بـوعي الـشاعر الناقد أو لا وعي الشاعر الشاعر.

في محاولة من الذات الشاعرة لتعميق وتجلي العلاقـة بـين الـسيري والغـيري مـن خلال إيقاع الصورة التشبيهية القائم على الفضاء العروضي المرخص، يتمظهر إيقـاع المـوت باشـتغال المـؤثرات الإيقاعيـة في لغـة الـنص مـن خـلال الإيقـاع السمعبـصري، فعـلى

(1) القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الثانية،38.

(2) تحولات المتدارك،دراسة في ديوان " المطر في الداخل " و " أناشـيد الـصباح " لإبـراهيم نـصر اللــه (بحـث): د. سامح الرواشدة، مجلة أفكار ثقافية، العدد (132)، أيار،1998، الأردن،16، وما بعدها.

صعيد الفضاء الخليلي يمكننا ملاحظة التشعيث والخبن والطي[1]، فضلاً عن تضمين (فعولن) نواة المتقارب في أثناء المتدارك، ذلك أنها تحمل طاقة إيقاعية ممتدة في وتدها المجموع يتبعه سبب خفيف يكسر رتابتها الإيقاعية في "محاولة لتوسيع الخارطة الموسيقية للشعر الجديد... ومنها ابتعادها عن تلك الأوزان الفخمة التي كانت تملأ أذن القارئ التقليدي، وهذا الابتعاد متأت من اقترابها الشديد من الإيقاع النثري... ولأن لغة الشاعر الحديث بوجه عام لم تعد تبتعد كثيرا عن لغة الحياة المعاصرة فإنّ موسيقاها بالتالي ستختار من الإيقاعات ما يبرر هذا التقارب والالتقاء بين اللغة وإيقاعها ولغة الشعر الجديد وإيقاعه"[2].

كذلك هي محاولة لاحقة لمحاولات الذات الشاعرة لكسر رتابة بحر المتدارك وتأثيث تجربة إيقاعية منسجمة مع تجربة الروح الشعرية، ويتمظهر هذا جلياً في قصيدة (عريس الشفق)، بتقليص البعد الزمكاني، ما يوحي بالحسم والانبتار والموت المفاجئ، في حين يعبّر المدّ في التفاعيل النصية عن أنين الذات الشاعرة وامتداد الصوت الفجائعي الحزين في آن، لتسهم الترخصات العروضية بتغيير الشكل الإيقاعي المتعارف عليه لعروض الخليل بخروج (فاعلن إلى فعْلن- فاعلن إلى فعِلن - فاعلن إلى فالن)، فضلاً عن استعادة فضاء المتقارب وفضلاً عن الإفادة من أسلوبية البناء التركيبي للغة بتحويل دلالة الألفاظ إلى أضدادها (للتأملِ.. للتحمّلِ.. للكلامْ) بالاتكاء على (لم تدع).

إنّ هذه الإفادة من تشكيلة التفعيلة الأساسية ما هي إلا خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية، بحيث تنفعل معها الذات الشاعرة في حركة ذاتية قبل أن تكون صوتية عروضية، فالوزن العروضي في الشعر لا يتحقق إلا من خلال اللغة المعبر عنها

(1) التشعيث (وهو حذف أول الوتد المجموع) وقد رجح بعض العروضيون إدخاله في الحشو ذلك أنها علة غير لازمة كقولك فاعلن= فالن، ينظر، فن التقطيع الشعري: د.صفاء خلوصي، الطبعة الثانية، بيروت،1966، 197،209.

(2) تحولات الشجرة، (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/1، 2006. 101.

بنظام العلاقات البنيوية، ابتداء من الكلمة كأصغر وحدة لغوية وانتهاء بالتفعيلة كأصغر وحدة عروضية، ولهذا فإن العلاقة بين البنية اللغوية والبنية العروضية – علاقة لفظية – معنوية بالأساس[1].

يحمل السطر الثالث وما بعده أنويّة عالية تجتاح الشكل الإيقاعي المألوف لتفيد من حرية التغيير الإيقاعي والشكلي في القصيدة الجديدة، إذ يسعى كلاهما لكي يصبّ في منظور الدلالة، فعلى صعيد هذا السطر تفيد الدلالة من الشكل الكتابي والتفعيلي للنص إذ كتب هذا السطر بستِ تفعيلات، الثلاث الأولى منها بشكلها التام الدالة على الهدوء إذ تطابق العروض والمعنى، ففي الوقت الذي تمّت به التفعيلات تمّ المعنى، في حين رخصت التفعيلات الثلاث الأخرى إذ إن الإيقاع الغيري هنا جاء احتفائياً بهائياً.

أسهم التضعيف المشدد في (كلّ) في احتفائية وتمام هذه تفعيلات مما يعزز دور البنية التركيبية للصورة في البنية الدلالية والإيقاعية، ولعل مما يسهم إلى جنب ذلك في تمظهر إيقاع الصمت/الموت لفظة (حبيسة) بإبعادها الذاتية ودلالاتها الضاربة في أعماق التجربة ولا تقل عن ذلك أهمية إيقاعية التكرار والتوازي من خلال توالي:

لم تدعْ لي فرصةً للتأملِ.. للتحمّلِ.. للكلامْ

لم تدعْ لي من ودادكَ

إنّ مما لا شكّ فيه أنّ تكرار ألفاظ (لم/ تدع/ لي) بصيغتها التركيبة وأسلوبيتها الذاتية تنبع من إحساس بأهمية صيغة اللازمة الإيقاعية في المنظار الدلالي، وهذا الإحساس لم تكن آثاره في نفسية المبدع فحسب بل إنه "يحدث أثاراً نفسية للمتلقي, فهو يطبع في حسه, عقله, أو قلبه أو وجدانه.....الخ, يطبع صورة الشيء المكرر, صوتية كانت أو مرئية, إن التكرار يجعل الأمر المكرر حاضراً غير غائب"[2]، إذ إنّ وقوع هذه البنيات اللغوية – المكررة – في بداية صدور الأبيات فضلاً عن افتتاحها بـ (لم) أسهمت

---

(1) ينظر الإيقاع النفسي في الشعر العربي: عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام، ع 5 السنة 20، 1985، 96، وينظر، شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام -دراسة إيقاعية،36.

(2) التكرار الأسلوبي في اللغة العربية: د. السيد جعفر، دار الوفاء، مصر، الطبعة الأولى 2003، 59.

أسهاماً جلياً إفادة معاني النهي، ومدى هذا النهي في نفسية المبدع من خلال نهـي (للتأمـلِ.. للتحمّـلِ.. للكلامْ) ومدى دلالتها على التعويـضية – تعويـضية الـذات الـشاعرة - عـن حـالات الجـزع والحـزن الشديد، وقدرتها على تقرير الأمر في النفس والاستعذاب، فهـو بـذلك يتجـاوز كونـه ظـاهرة إيقاعية بل يمتد إلى أبعد من ذلك ليـشكل ظـاهرة دلاليـة تـسبر غـور الـنص وتكـشف عـن مكامنه.

ويتخذه الشاعر لــ "يؤكـد عـلى حقيقـة داخليـة تتـصل بتكـوين تجربتـه الـشعرية وحركته الذاتية التي يعانيها, وهو ما يجعل ظاهرة التكرار ذات وظيفة متحركة تكسب أجزاء النص قدرة على الحركة والترابط العضوي الممتد في مستوياته الواضحة والخفية منها "[1]، وله إمكانات تعبيرية تتمثل أهميته في قدرته عـلى خلـق الـترابط والتأكيـد عـلى دلالـة مقـصودة بعينها من خلال الألفاظ, وما ينبع عنه من إيقاع يخدم النظام الداخلي للـنص ويـشارك فيـه, وهذه قضية هامة لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يكشف عن الدلالة الإيحائية في النص[2]. فالألفاظ هنا تشكل نظاما خاصا في القصيدة, ينبع من صميم التجربـة وعمقهـا، وكلـما كـان نابعا من صميم التجربة يمنح نفسه "أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرف, لتصبح أداة موسـيقية دلاليـة في أن معـاً "[3].

أسهمت هذه الحالـة إلى جانـب أسـلوبية التـوازي السمعبـصري في ثـراء دلالـة الـنص الذاتية إذ إن التوازي في الشعر يتجه عمله نحو وظيفتين مهمتـين، فهـو يعمـل عـلى تحقيـق

---

(1) السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعـاصر في البحـرين نموذجـاً)، د. علـوي الهاشـمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، المطبعة الاقتصادية، 1992, 349-350.

(2) ينظر، قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانيـة، 1965, 230, وألـق النص, دراسة للبنى الفنية والموضـوعية في شـعر الموصـل المعـاصر: عبـد الغفـار عبـد الجبـار, دار ابـن الأثـير، الموصل، الطبعة الأولى، 2009، 153, و الأسلوبية وتحليل الخطـاب: د. منـذر عيـاشي, مركـز الإنمـاء الحـضاري، دمشق،2009،80.

(3) القصيدة العربية الحديثة, 184.

البعد الإيقاعي في النص في حين يسعى إلى تبليغ رسالة ما، وهو بهذا يتجاوز كونه سمة إيقاعية إلى أبعد من ذلك ويتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي ينسجم وإيقاع النفس والوجدان.(1)

إذ استطاعت الذات الشاعرة في تصوير معاناتها الذاتية تجاه الأذى/الموت الذي لحق بالأخر/المرثي – العائلي - من نأي الذات الشاعرة عن الأسلوب اللامباشر بالتصريح عن معاناتها لرسوخها وتأكيدها سمعبصرياً ودلالياً، في إشارة سير ذاتية/غيرية ليعبر عن مدى اندهاش الذات الشاعرة والماحول العائلي، وحين يستدعي الأمر للإفادة من الشكل الكتابي الهندسي البصري والتركيبي للنص تلعب (الكسرة والنقاط والسكون) دورها في تصوير الانكسار النفسي والاندهاش والصمت في آن تشتغل كل من الحركات الإعرابية وعلامات الترقيم في بنية النص الدلالية والإيقاعية من خلال ممارستها الإجرائية في الوقوف والحركة الانخفاض والعلو، إذ يمنح النص إيقاعية بصرية حيناً وسمعية حيناً أخر لا تقل أهمية عن تقانات الإيقاع الأخرى، من خلال خصوصيتها السطرية في جسد القصيدة الحرة والنثرية، إذ لعب دوراً في (للتأملِ.. للتحمّلِ.. للكلامْ)، حين اشتغلت الكسرة في (للتأملِ/للتحمّلِ) على مدى الكلمتين بتوازٍ على مستوى الصوت (ياء) المشبع بالكسرة، رافقه توازٍ انكساري في نفسية الذات الشاعرة وهو ما يوحي بتعميق الحالة الانفعالية، إذ إن الصوت المنكسر هو ألصق بالذات المنكسرة وأكثر قدرة على استمرار إيقاعية النص بطريقة امتدادية – أفقياً - في تدليل الحسرة والتأوه الشديدين.

إذ إن "إيقاع الحالة الشعورية هي انعكاس لطبيعة الوضع النفسي للشاعر، ومن هنا يمكن قياس درجات التوتر النفسي في الشعر من خلال الإيقاع اللفظي، الذي يفضي عادة إلى الإيقاع المعني في النفس..... إن طبيعة الإيقاع النفسي في الشعر هي انعكاس

---

(1) ينظر، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، د. سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، ع2، 1998، 11. وظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء د. موسى ربابعة، دراسات العلوم الإنسانية، م22، ع5، 2037، شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام - دراسة إيقاعية،108.

لطبيعة الإيقاع الذي يحكم الذات الشعرية من الداخل، وبالتالي فإنّ هذه الطبيعة الإيقاعية هي التي تطبع خفايا وتجليات التجربة الشعرية بطابعها الخاص"[1]، ويبدو أن العلاقة وثيقة بين ذاتية الشاعر الدلالية والإيقاعية في قدرة على الإفادة من المتدارك أولاً وكسر رتابته ثانياً للتعبير عن حالات انفعالية خاصة، في الموت والأمل المفقود والكلام المحجوب، إذ إن هذه الإفادة من فضاءات النص الإيقاعية تضرب في أعماق الدلالة من خلال دوران الذات الساردة الشعرية في فلك السكون /الحصار /واللاحركة في الكثير من اللحظات الشعرية.

إنّ العلاقة بين الحالة الانفعالية للشاعر وبين حركية النص الإيقاعية محط جدل، إلا أنه ومن خلال إجرائية التحليل الإيقاعي يمكن تلمس هذه العلاقة ومدى انعكاسها على البنية الإيقاعية للنص، وإن كنا لا نمتلك الأدلة العلمية الدقيقة على مدى صواب ومجانبة صواب ما يمكن إسناده من حركية إيقاعية على المضمونية، إلا أنها علاقة لا يمكن تجاهلها مع إننا عزّل في مواجهة التقانات العلمية التي تجزم الأمور التي لا يمكن تطبيقها كثيراً في النص الأدبي حمال الأوجه.

في الحقل نفسه نقف أمام موقف آخر ولكنه أقل وطأة من الموقف الأول، وهو مدى الانعكاس الدلالي، وما الدافع النفسي والوظيفي والتعبيري للانتقال الإيقاعي من بحر شعري إلى بحر آخر على حدود المقطع واللوحة الواحدة وخارجها - أي بين مقطعين داخل القصيدة الواحدة - والمسمى تنوعاً إيقاعياً، الذي عدّه شاعرنا مزاوجة موسيقية.

إن ما يميز مدى الانعكاس دلالياً من الانتقال والتنوع الخليلي الداخلي والخارجي هو أن هذا الانتقال له مسوغات علمية تعكس دلالياً، ما يكمن في النظام الخاص الذي يحمله كل بحر ذلك الذي يتميز عن الآخر بنغمته المختلفة، ومن ثمّ فإنّ هذا البحر أكثر من غيره في موائمة التجربة الفلانية، فـ "أن تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن

---

(1) الإيقاع النفسي في الشعر العربي: عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام العدد 5 السنة 20 مايس 1985/ 98- 99.

التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، إذ إن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو بنية درامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر، وفضلاً عن ذلك فإن هذا التداخل العروضي يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة"[1].

وقد لا يكون ذلك مرهوناً بتغيّر موضوعي للنص وإنما "يرتبط بتغير العاطفة وما يصحبه من تغير سيكولوجي في ذات الشاعر المبدع، فتغير العاطفة يحدث تغيراً في نبرات الصوت، وفي طول المقاطع وقصرها، وفي العلل والزحافات، ومن الأجدر أن يحدث تغييراً في البحر الشعري، فإن اختلافاً في البحر الجديد عنها في البحر السابق يعطي تميزاً لما يجدّ من العواطف والمعاني تعجز الزحافات والعلل أن تحققه في البحر السابق" [2]، فالالتزام بوحدة الإيقاع الوزني – إلا إذا ساير التجربة وعبر عنها - يفسد تلك التجربة، ولا أحسب أن تلك الإباحة العروضية قادرة على التعبير عن التجربة في الكثير من أوقات مجيئها، وإذا كان ما يثير إعجابنا ويسهم في زجنا في التجربة وفتح باب الدلالة على مصراعيه هو الإيقاع لا الوزن كان حرياً بنا قبول ذلك الإيقاع الوزني المتنوع المتداخل.

إنّ ما يميز (عريس الشفق) أنها تسعى إلى الرقص على وتر التجربة في مشاركة الأخر/المتلقي في العملية الشعرية، فتنتقل (عريس الشفق) في عدد من أسطرها إلى المتقارب:

تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ!

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ...!))

---

(1) القصيدة العربية الحديثة،236، وينظر،النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، 59.

(2) الخروج على الوزن في القصيدة العربية،21.

ويتركون في أعلى أعالي الضميرِ المنادي

دمعاً من الخزّ يثقبُ الروحَ والولعَ المرّ والتسمياتْ

ينهض سطر (تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ) وما بعده على الشكل التفعيلي الهندسي لعروض المتقارب انتقالاً من المتدارك، ولا يخفى على أحد من المتخصصين تلك العلاقة الحميمية بين المتقارب والمتدارك حتى سمي المتدارك متداركاً لأنه تدارك المتقارب، فضلاً عن أن أحدهما يمثل انقلاباً للآخر، إلا أن ما يميز المتقارب عن المتدارك هو تلك الامتدادية التي تتميز بها (فعولن) الناتجة عن افتتاحها بوتد مجموع أولاً ويفصل بين كل وتدين سببٌ واحدٌ ثانياً.

إنّ أسطر التحول الإيقاعي إلى المتقارب تمتاز بالطول النسبي إذا ما قورنت بأسطر المتدارك، إذ إن هذا التحول في المناخ الإيقاعي أقترن بتحول في المناخ الشعري، فقد اقترنت امتدادية المتقارب بلحظات انفعالية يرافقها حزن يكسر قوة الحركة الإيقاعية من خلال الدوال (تساميت/يا/منعم/الجرح/العين/المنون/نحبهم يرحلون/المنادي/دمعاً/يثقب الروح/الولع)، إذ تبدأ الحركة الإيقاعية تنازلياً بافتتاحية (تساميت يا)، فالصورة الإيقاعية المتداخلة ترتبط بعلامات دلالية خاصة منطلقة من واقعه المرير، وهو يمر بلحظات تشعره بقوة الهوة بينه وبين الغيري/أخيه، لذا نجده يكسر أفق الغياب إلى الحضور الشعري انتقالاً من الضمائر إلى التصريح بالاسم (منعم) بترديدها النغمي (م/ن/م/ع).

فالشاعر وهو يعبّر عن ذلك أنزاح عن الشكل الإيقاعي المألوف لهندسة المتقارب (فعولن)، إلى (فعولُ/ فاعل/فعل /فاعلن/فعلُ /فعولْ)، من خلال الإفادة من طاقته العروضية كالقبض والحذف والثرم، وما إلى ذلك[1]، ولو تفحصنا التوزيع السطري لعروض المتقارب لرأينا أنّ شيوع التفعيلات المرخصة جاءت متوافقة مع النداء الروحي المتدفق المتحول إلى نداء مجاني (يثقب الروح)، في الموقف التعجبي المدهش المقترن

---

(1) القبض: هو حذف الخامس الساكن، والحذف:هو حذف السبب الأخير في التفعيلة، والثرم تحويل التفعيلة إلى فعل، ينظر الإقناع،72، وما بعدها. والعروض والقافية،87، وما بعدها.

بالسؤال المعبر عن موقف سيري بالحضور الطاغي للأنا الشعرية، وعلاقتها بالأخر العائلي، ليعطي دلالة عن مدى الانفعال النفسي من جهة ومن جهة أخرى يوقف الحركة الإيقاعية.

ولعل هذا من أسرار التحول الإيقاعي، أُثيرَ من خلاله إيقاعٌ حزينٌ يعبر عن يأسه ومأساته الكبيرة الحادّة من الحركة والاستمرارية، ولعل خير ما يسهم في قطع جسور استمرارية هذه الحركة هو السكون القافوي – مجازاً - في كلٌ من (الصغيرةْ/يرحلونْ/المنونْ/التسميات) وللوقوف أكثر على هذا التحول النثري/العروضي- العروضي /العروضي، نأخذ:

أراكَ بعينين دامعتين ضاحكتين تُغالطُ كلّ الجنودِ، تُمازحهمْ،

تغازلُ كلّ البناتْ

وشدوَ الحياةْ

وترجعُ في أخر الليلِ جذلاً

فالهندسة التقطيعية لها:

فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولْ

فعولُ فعولُ فاعلن نـْ

فعولن فعولْ

فعولُ فعولُ فعولن فعولن

يبدأ هذا المشهد الشعري بطاقة تصويرية عالية تنهض منذ السطر الأول مستخدمة آلة التصوير البشري (أراك/بعينين)، مسهماً في كشف العلاقة بين اللغوي والصوري والتفعيلي للنص، مولداً من ذلك تناغماً داخلياً يبرز الحركة الإيقاعية الداخلية والخارجية للنص، فبحكم المعرفة السياقية للمرثية تحال الدلالات النصية على ضديتها (دامعتين/ضاحكتين/تغالط /تمازح/تغازل/شدو الحياة /ترجع)، ويسهم في كشف هذا التحول من المتحرك الصوري إلى الثابت الصوري، وإذا توخينا الثبوت قلنا البطيء الصوري، هو ذلك السكون القافوي، فلم يكن سكون (تُمازحهمْ/ البناتْ/ الحياةْ)

طبيعة لغوية بل حاجة دلالية تطلبتها التجربـة لـتعكس إيقاعيـاً بمعيـة (،) الفـارزة بطابعهـا الإملائي في(تمازحهم) لتمثل نقلة صورية مع وجود رابط دلالي، في حين جاء الـنص بتنـوع حـرّ لتشكيلات المتقارب ما بين ارتفاع وهبوط متفاعلة مع درجة الانفعال النفسي للشاعر.

يسعى البناء التفعيلي في النص إلى اختزال عددٍ من السواكن في (فعولن) بتحويلهـا إلى (فعولُ)، الذي يسهم في الحد من الحركة الإيقاعية المتنامية عـلى العكـس مـن زج الـسكون في القافيـة، والتي تكشف عن التجربة الشعرية القاسية التي يمر بها الشاعر وهو يعيد الشخصية المرثية، في تـصوير عنفوان شبابها، إذ تتكفل الدوال (تغالط /تمازح/تغازل/شدو الحيـاة /ترجـع في أخـر الليـل/جـذلاً) بتعميق الإحساس العاطفي والوجداني من خلال استحضار الواقع الشبابي /المفقود.

إنّ هذا لا يمنع من وجود حركـة إيقاعيـة أسـهمت في وجودهـا الألفـاظ والتراكيـب اللغوية سواءً على مستوى الـشكل أو عـلى مـستوى الدلالـة،فعلى مـستوى المفارقـة الدلاليـة (ضاحكتين/دامعتين)-(تغالط/تمازحهم).

يحيل التوازي الدلالي الحاصل بين مفردات الـسطر الـشعري عـلى ضـدية دلاليـة تثـير الدهشة والغرابة، مما يمنحها دلالة تشتغل في بنية النص الإيقاعية من خلال قدرتها على بنـاء التوتر في النص، فما تحيله كل مفردة من دلالة هي نقيضة للأخرى، ففي الحين الـذي تحمـل فيه مفردة العينين (الضاحكتين) دلالة الأمل الحالم بمستقبل مشرق في طقوس إنسانية خاصة، تحيل مفردة (دامعتين) على النواح اللاجم لـذلك الفـرح العـارم في لحظـات نائحـة فجائعيـة كلمح البصر، وكذلك الدلالة النقيضة بين (تمازحهم) في دلالتها المعجمية والسائدة هي نقيضة من (تغالطُ) حتى في بنائها الصوتي، فكل منها يحيل على عائلة من الدلالات الصوتية.

ففي حين تقابل المزحة الرقة في الطبع والعمل والعـيش، تقابـل الغلظـة الـضد وعـدم الرقة في ذلـك، وتعمـل الثنائيـات الـضدية في الـنص عـلى اسـتثارة القـارئ وجعلـه شريكـاً في العملية الشعرية عن طريق استثارته وتحفيز ذهنه ليتجـاوز مـا هـو ظـاهر مـن المعنـى- في

التقابلات الضدية - للوصول إلى المعاني الخفية، وبهذا تكون مسألة التأويل ذات أهمية بالغة في تحليل التوازيات السلبية- الضدية[1]، هذا فيما يخص المستوى الأفقي للإيقاع الدلالي في النص، أما على المستوى العمودي فقد منح الشاعر نفسه الحرية في توالي (وشدوَ/وترجعُ) على المستوى العمودي لتعمل أداة تعبيرية إيقاعية في آن.

إنّ الركن الأساس الذي يقوم عليه توازي التقابل الدلالي هو الدلالة، وعلى ما يبدو أن الإيقاع عملية لاحقة للدلالة على العكس من تقانات الإيقاع الأخرى، ومنها التكرار الذي يعد هو الأقرب إلى التوازي، وبما أن الإيقاع يقوم على شيء من التوقع لعملية دورية سواء أكانت منتظمة أم غير منتظمة فإن التوازي الدلالي في هذا النص خلق إيقاعاً ناتجاً عن توقع معاودة منتظمة لتقابلات ضدية.

أما بحر الكامل فقد كان في:

تحبو إلى شباكَكَ المفتوحِ كي تلقي عليكَ النظرةَ/القطرةْ،

لتقوم بعد نضوب ماءِ الفجرِ - في هلعٍ - قيامتُها

فالهندسة التقطيعية لها:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مسـ

متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفا

(متفاعلن) هي الأساس الهندسي لعروض الكامل الذي كثيراً ما يدخلها الإضمار فتصبح (مستفعلن)، وقد "سمي كاملا لكماله في الحركات، وهو أكثر البحور حركات فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة.. وقيل سمي كذلك لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة وذلك باستعماله تاما، وقيل إن سبب التسمية هو أن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس من البحور بحرٌ له تسعة أضرب كالكامل"[2].

---

(1) ينظر، المفارقة في شعر المتنبي: د. عبد الهادي خضير، بحث مقدم إلى ندوة بغداد السادسة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، نيسان 1997،2، والمفارقة: نبيلة إبراهيم، مجلة الفصول، ع4، سبتمبر، 1987، 133، والأسلوبية الشعرية، 206.

(2) فن التقطيع الشعري والقافية: 95.

ولما كان من البحور الصافية كان له المسوغ الكبير في زجه في تجربة القصيدة العربية الحديثة هذا من جهة، ومن جهة أخرى دور الترخيصات العروضية مما منحه قدرة عالية على استيعاب الكثير من التجارب الشعرية.

يمتاز البحر الكامل بامتداد زمني وقد وظف هنا ليخدم غرض الذات والعائلية والمكانية الراثية، فكان من الطبيعي شيوع زحاف الإضمار للتقليص من الامتداد الزمني وهذا ما يتطلبه غرض الرثاء فتتحول متفاعلن (///o // o) إلى مُتْفاعلن (/ o / o // o)، ولهذا يكون شكلها كتفعيلة الرجز مستفعلن (/ o / o // o) والمعروفة بسرعتها الإيقاعية الانتقالية.

إنّ زحاف الإضمار يقلل من حركة تفعيلة (متفاعلن) ويجعلها أكثر وقاراً وأليق بالتعبير عن الحزن والتفجع والحسم والغياب، فما هذه الإفادة من تشكيلة التفعيلة الأساسية ألا نواة لتجربة شعرية ممزوجة بلغة عروضية/إيقاعية أستطاع الشاعر في حركة أن يحقق الانعكاس التجريبي في التجربة العروضية، وهو بذلك يتجاوز الشكل التفعيلي إلى علاقة تركيبة /عروضية،ذلك أن العروض جسد تكسوه التجربة.

يسعى النص من خلال الإفادة من قدرة الفنون المجاورة على منح النص طاقة دلالية، متمثلة بأنسنة المكان (زمار) الواقعة خارج الإطار المستعاد/الخليلي (وزمّارُ على غربتها تمسحُ عن جبهتك الظلمةَ)، لتنقل من خلاله مأساة الذات الجماعية الأسرية السوداوية، مستحضرة شخصية المدينة (زمّار) وهي تلقي على أبنها النظرةَ/القطرةْ، من خلال التصريح بجزئها الناظر المضمر (العين) بإيحاءاتها الدامعة، الأليفة الحميمية، في انكسار محبط في نظرة إنسانية للرحيل والفقدان، بإيقاع حزين خافت طاغٍ على الشكل التفعيلي يحدّ من حركته المرتفعة نحو الأعلى إلى حركة أفقية حابية، لا تقوم نحو الأعلى في السطر الثاني لانعكاس اللعبة الإيقاعية وتغلب الشكل التفعيلي من جديد.

إذ تسيطر (متفاعلن) بغالبية عظمى مانحة النص دلالات متعددة، من خلال المنحى السيري الذاتي/السيري الغيري، مولداً إيقاعاً متنوعاً في صوتيته، رتيباً في سكونه المخيف وتعبيره المميت، ومأساته الجماعية العائلية المكانية، في إيقاعٍ كاسر للرتابة الصارخة لعروض الكامل وفحولة وقعه الكلاسيكي في الأذان، لنقل صورة دلالية

لعروض ذلك البحر في تحويل ضرباته إلى ضربات أكثر قصراً "فلا شكّ أن الضربات القصيرة في الأبيات...توحي بمعنى الحسم والقطع كما أن توالي هذه الضربات يوحي بنوع من التأكيد والحركة النفسية في الأبيات بصفة عامة حركة حماسية"[1]، على العكس مما يحكم مسبقاً بدلالات البحر على نحو ما تناولناه في مدخل هذه الدراسة. ويعود الكامل أيضاً في:

أحلامُنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ

معجونةٍ بالريحِ

بالخَرسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ

فوق دفءٍ من يبابْ..

ما عادت الطرقُ القريبةُ توصلُ الأشياءَ بالأشياءِ

والطرقُ البعيدةْ

ما عادت الكلماتُ كالكلماتِ

فالهندسة التقطيعية لها:

متفاعلن مستفعلن (كتابة نثرية)

مستفعلن مستفعلن

متفاعلن متفاعلن مستفعلن نـ

فاعلاتن فاعلاتْ

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعل

(كتابة نثرية)

مستفعلن متفاعلن متفاعل

يمثل هذا المقطع بقعة مكانية/كتابية لأقليات العروض- العروض/النثر والإيقاع في كمٍ هائل من المزاوجات الإيقاعية داخلياً وخارجياً، فعلى الصعيد العروضي يتألف

(1) التفسير النفسي للأدب،71.

المقطع من الكامل (متفاعلن) ومضمرها (مستفعلن) ونواة الرمل (فاعلاتن) ومقطوعها (فاعلاتُ)، فضلاً عن المزاوجة النثرية/العروضية، في تعبيرٍ عن الحلم المفقود، والمسافة البعيدة التي ما عادت (توصل الأشياء بالأشياء)، في سعيٍ من الذات الساردة لإجلاء المكامن المأساوية على الصعيد الثنائي حيناً والفردي الذاتي حيناً أخر، في تعبيرٍ عن أبسط همومها في قطع السبل التي توصل بين الذاتي والغيري المفقود، المعبر عنها / عنه بـ (نا).

فعلى صعيد السطر الأول – من جزئية المقطع - يأخذ شكلاً عروضياً / نثرياً، في وقتٍ ما عادت كافية لإرواء الدلالية والشعورية، في أحلامٍ معجونة بالريحِ، فما بين الانفلات الدلالي للنص، يشيع انفلاتٌ من نوع آخر (عروضي) كي يتطابق كلٌّ من اللغة النفسية واللغة العروضية داخل فعالية شعرية واحدة.

أما على الصعيد الإيقاعي فالنص يتألف من تكرار لازمة (ما عادت / ما عادت) التركيبية وتكرار مفردات (الأشياء / الأشياء /فوق / فوق / من / من / الطرق / الطرق / الكلمات / الكلمات)، ولازمة الجر المتوازية – في أغلب مرات ورودها - (من فضةٍ / بالريحِ / بالخرسِ / من ضبابْ / من يبابْ / بالأشياء / كالكلماتِ)، وما تحمله هذه المتوازيات من طاقة سيميائية، وطاقة إيحائية إيقاعية بحساسية عالية.

إلى جانب كل هذا يلعب إيقاع الفكرة دوره البارز في إثراء هذه البقعة الإيقاعية في منح النص هدوءاً أكثر مما يمنحه شكله الخارجي- التفعيلي-، فيخيم عليه إيقاع اليأس والإحباط والبكائية المرافقة العالية، في انكسارات تركيبية / متوازية (من فضةٍ / بالريحِ / بالخرسِ / من ضبابْ / من يبابْ / بالأشياء / كالكلماتِ)، تحمل انكسار النفس وألم الفقدان والخيبة، بعاطفة إنسانية جياشة، وكأنها صور للآخر، الذي نراه (تحت السماء) (معجون بالرياح) (عشق من ضباب) (دفٍ من يباب)، ولكن تبقى الصورة قاتمة، مموسقة بالشجى والانحسار لصدى الفؤاد ذي التأثير الإيقاعي العجيب والصدى الأليم المتعاظم في الآمال المفقودة.

على الرغم مما تملكه الإيقاعات الثرية – هنا - من إيقاع يملأ البيت صدىً إيهامياُ إلاّ أن سيطرة إيقاع الفكرة ومن خلال ألفاظه وتراكيبه وشكله البصري الدال، يقطع

الصلة – أو يكاد ذلك- بين القارئ الإيقاعي وتقانات الإيقاع الأخرى، فيبعث الانسجام تارة والتنافر أخرى، لخلق إيقاع سياقي/فكري فعلي ينبثق من التركيبة السطرية بكل مقوماتها، وما تحمله من سيمياء لإيقاع الآخر (القريب بصراً / البعيد ذاتاً وروحاً)، بألمها الميبت وسياقها المشحون بالضياع الإيقاعي الثري بزحمة تقانية غلبتها الفكرة عظيمة الوجع، الصامتة لفظاً وحركةً، ذلك أن (الطرق.../الكلمات...) تمثل فضاءات مشتبكة، لهذا لم تتمكن هذه التقانات من إخفاء النار اللاهبة، وكبت صداها الجهنمي فكرةً وإيقاعاً، فكانت تشظيات الموت وصداه الخائب باندهاش عاجز عن الوصل، إلا أن الخارج نصي – العتباتي (الإهدائي)- يخفف الصدى الفجائعي (الذي استشهد في مناسبة وطنيّة ما)، وما تحمله من معانٍ عقائدية / وطنية.

أما قصيدة (زمار) فتشتغل على استعادة للفضاء الخليلي بشكلٍ أقل من قصيدة (عريس الشفق) وأن كانت لا تقل أهمية شعرية من الأولى، فلا يستعاد هذا الفضاء إلا في حدود ضيقة لا تمثل وقفات كثيرة:

يا نهراً خانَ السرَّ وخانَ الملحْ

ستموتُ على أعتاب الزحفِ الحجريّ وتفتقدُ الأحلامَ الحبلى

فاجمعْ صبرَكَ منذ الآنْ

فالهندسة التقطيعية لها:

فعْلن فعْلن فعْلن فعل فعْلن نـْ

فعلن فعلن فعْلن لن فعلن فعلن فعلن فعْلن فعْلن

فعْلن فعْلن فعْلن فعـْ

تنهض هذه الأسطر على استعادة المتدارك فضاءً، إلا أن هذا البحر لم يأتِ بشكله السياقي المتعارف عليه – في حدود مؤطرات الخليل - لا بل خبن حيناً وأضمر في أخر-، وهو بذلك يكون خبباً- ليكون للصوت صدىً أقوى في بلوغ مرامي الندائية (يا نهراً) والتكرارية التوكيدية (خان /خان).

فنداء النهر على الشكل التفعيلي للخبن يمنحه الكثير من الدلالات خصوصاً وأن السكون الذي يقسم التفعيلة نصفين يمنحها طاقة انطلاقية أقوى مما يمنحه الكسر- معادل الكسرة دالة الإغراق - فيكون النداء أبعد تأثيراً وأكثر وصولاً، في الوقت الذي يحيل على معاني الحياة وأنسنة النهر، بوصفه معادلاً للحياة المتجمدة الجافة، الفاقدة للأحلام الحبلى وما تزجه من دلالات إيقاعية، ناتجة عن تكرار لفظة (حبلى) بالنفس مرات عديدة بدلالاتها الأنثوية لتنتهي الأسطر بموت إيقاعي مفاجئ بـ (سكون).

انزفْ..

ليس لكَ إلا أن تنزفَ سرّاً.. سرّاً

علناً أيضاً.

فالهندسة التقطيعية لها:

فعْلن

فاعلن فعولن فعْلن فعْلن فعْلن

فعلن فعْلن

هذه الأسطر تجمع بين نواة المتدارك مرة والمتقارب والخبب في أخرى، ليخلق من ذلك تنوعاً إيقاعياً، تحاشياً لرتابة الوزن الواحد بما يتيح للشاعر التعبير عن تجربته بإيقاعات متنوعة، قريبة من إحساسه، فضلاً عن ذلك فإنّ الإيقاع اللفظي يولد إيقاعاً دلالياً في النفس من خلال تكرار (انزفْ / تنزفَ) (سراً / سراً) وثنائية (سراً / علناً)، فتولد من ذلك إيقاعاً متميزاً من خلال الوتر القائم على إيراد المعنى وضده في السياق النص، والمنعكس على المتلقي إيجاباً من خلال إشراكه في المعنى الشعري.

ففي الوقت الذي تحمل به النزف السري دالة الألم الشعري المعجون بالكتمان تعبيراً عن مظلمة، تحمل الطاقة التعبيرية في النزف العلني دالة التظلم، فما بين الظلم والكتمان خشية الظالم، والتشكي ثقة بحمية المستجار بظله تولد طاقة إيقاعية قائمة على المد والجزر حيناً والتكرار والتوازي التفعيلي حيناً أخر.

الإيقاع البصريّ

تغيير الشكل التفعيليّ

لم يكن الشكل العروضي لتفعيلات الخليل وحده من أسهم في مـد الإيقـاع وجـزره ولا علوه وانخفاضه، إغناءً للتجربة، كذلك تسهم اللغة والصورة والشكل البصري الإملائي والكتابي إلى جنب الصورة الإيقاعية في رفدها من جهةٍ ومعارضتها مـن جهـةٍ أخـرى، في حـين لا يمكـن إغفال الدور التفعيلي في تقييد حركة اللغة ومن ثم الصورة ففي قول الشاعر:

كخطف البروقِ، كلمحِ البصرْ

تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ (1)

تنهض الهندسة التقطيعية لعروض الخليل عـلى شـكل إيقـاعي مـشعّث / مخبـون في التفعيلة الأولى، ومخبـون في التفعيلـة الثالثـة (فعـل فـاعلن فعِلـن فـاعلن) هـذا في الـشكل التفعيلي المتداول والمعرف عروضياً.

إلا أنه بفعل الـفاصلة (،) وانطلاقاً من إمكانيات المزاوجـة الإيقاعيـة بـين المتـدارك والمتقارب في المدونة النقدية العروضية والإجرائية، وفي (عريس الشفق) وعلى حـدود اللوحـة الواحدة يمكننا قراءة ثانية للهندسة العروضية لهذا الـسطر فتكـون: (فعـولن فعـولُ، فعـولن فعو) المقبوض في الثانية والمقطوع في الأخيرة، وبهذا فقد لعب صمت الإيقاع البصري متمـثلاً بـ الأداة (،) الفاصلة والتي تحمل دلالات السكوت بين جملتين أو كلمتين، على تغيير التقـدير التقطيعي لعروض الخليل وبالتالي تغيير الإشارات الدلالية المترتبة على هذا التقدير.

---

(1) هكذا أعبثُ برملِ الكلام (هذه قصائدي): أ.د محمد صابر عبيـد، دار الكتـب الحـديث، الأردن، الطبعـة الأولى 2010, القصيدة في المجموعة الشعرية من 250-255.

لكلٍ من وجهي السطرين الإيقاعيين أربعة أوتاد مجموعة تطغى على الشكل البنيوي للغة وتقيد الحركة الصورية والإيقاعية البصرية المتسمة بالسرعة والاستلاب والومضية واختلاس البصر كقراءة أولى، المتناصة مع قوله تعالى (كلمحٍ بالبصرِ) في (سورة القمر، الأية50، وسورة النحل، الأية77) بدلالتي السرعة والجزم، من خلال جسد نصي يشتغل على ثيمة طافحة بجدلية الحياة / الموت / الغياب، بقصدية نحو عالم الضوء البارق، والامتزاج الصوتي المخيف، ما يحمل الذات الشاعرة على اللوذ بالأداة التشبيهية (كـ) بوصفها مركز قوة صوتية، ضمن حركة خفية قريبة من الصمت مناهضة للقوة اللونية، "ولا شك أن إيقاع اللون أكثر خفاء وداخلية من إيقاع الصوت، خاصة حين لا يصطدم بحاسة البصر الخاصة بالتقاطه والمكلفة بتحويله وترجمة ذبذباته إلى مركزه في المخ اصطداماً مباشراً، بل عن طريق تخيلي". [(1)]

للوهلة الأولى وبمجرد تحريك عين القراءة نحو المتوازيتين البصريتين وما بينهما (،) الفاصلة تستشف وتستدعي الكثير من المعاني، ولعل ما يقع في مقدمتها هو ارتباط ما قبلها بما بعدها على سبيل التتمة والتفصيل والتدليل، في حين تعمل على إضفاء سكونية على جانبيها، أحدهما ناتج عن الدهشة البرقية، والثانية عن اللمحة البصرية، في حين تعمل بمؤازة الكسر في (البروقِ) والسكون في (البصرْ) على تبطئة الحركة الإيقاعية الناتجة عن الكسر والكاف في المتوازية البصرية (كخطف البروقِ، كلمحِ البصر)، فتلفظ السطر الشعري ببطء يتواشج مع الانفعال النفسي والحركة الذاتية المتباطئة في موضع النواح والندب والبكائية العالية، بتشبيهية عالية نحو الأفول، إذ تنعكس الحركة الصورية (كخطف / كلمح) سلبياً الذات الشاعرة، إذ إنها تمثل سرعة اللحظات الخاطفة للذات المرثية ومن ثمّ فهي تنعكس فجائعياً على الذات.

---

(1) السكون المتحرك، 412.

يستعير السطران الشعريان في هذه القراءة البصرية للإيقاع، المعتمدة على التشكيل الهندسي والرسم والكتابة على الورقة، تقانات ترقيمية تشتغل على الفضاء التشكيلي والـدلالي والإيقاعي إذ تكتسب طاقتها الشعرية وفضاء في النص:

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ !

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ...!))

تعمل الأداة (!) على تمظهر إيقاع التعجب والدهشة، وإضفاء السكونية واللاحركة على الماحول، والتأثير في النفس بصياغة تأسفية استفهامية نحو استثمار أدوات الاسـتفهام (مـاذا / أ) أسهمت فيها علامة التعجب بخروج الاستفهام إلى تعجب يؤكد دلالات نفسية معينة.

تفتح العلامة مناخاً شعرياً يسعى لتأثيث نشيدٍ موغلٍ ومستمرٍ في اللاجدوى البكائية السائلة، في سعي لتحقيق أعلى درجات المزاوجة بين إيقاع البصر ودلالاتـه السمعبـصرية مـن جهة، وبينه وبين الذاتي العائلي من جهة أخرى.

فمن خلال تكرار أداة التعجب (!/!) يشتغل تكوين إيقاع بصري دلالي، يعمـل عـلى تجلي واستثارة معاني التنبيه والتعظيم السياقي للحـدث، وتقريـر الدهـشة والاسـتمرارية في النفس، في حين يعمل بوصفه جسراً يتجاوز المعنى الترقيمي للعلامـة إلى الأحاديـة المـضمونية والموضوعاتية للصوت السيري / الغيري- العائلي -.

تفتـتح الـذات الـشعرية حوارهـا بـصفة اسـتفهامية، يتـصدرها النـسيج العـائلي الـشعري الإيقاعي الحميمي المتداخل، فالنظام الحركي للمقطع يقوم على اللاحركية والغياب الكلي، من خـلال متوازية بصرية ساكنة (المنونْ / يرحلونْ) بثنائية الوجود والـلا وجـود (عـائلي / محبـين) عـدولاً عـن التصريح إلى الضمائرية، أسهم في إبرازها التضعيف المشدد (أُفـسّرُ / نحـبّهمُ) بـصوت حـواري عـائلي (نحبّهمُ) بتقدير (نحـن)، وصـوت حـواري فـردي ذاتي (أفـسّرُ) بتقـدير(أنـا) بمرجعيـة واحـدة مـرة، وإيقاعي شعري مرة أخرى، يتموضع ويتمركز حول إيقاع فكري بصري تـسائلي دائـري، فمـن خـلال تكرار تعجبه / تعجبهم، في حين تسهم – إضافة إلى لعبة الضمائر - أداة الحصر والنقـاط ((........))

في سعي للفت الانتباه والحصر العائلي والاستمرارية الترحالية الفاقدة معاً، مسهماً في الانغلاق على الذاتي والعائلي بحوارية داخلية.

***

أأواجهُ حزنكَ بالدمع الصامتِ،بالصمت الدامعِ،

بافتعال الشرودِ،بُحمىّ النسيانْ،

أم أجلدُ ذاكرتي الكحليّة كي تصحو من غفوتها،من سقطتها،

وتغورُ أصابعُها في محرقة الدمعِ

الدماءِ

الدموع؟

***

إنّ صورة الشكل الكتابي على سطح الورقة تبصر عن ماهية اجتياح السواد في الاستهلال الذي يمثل مركز الثقل الحزني وحركة الحدث المأساوي في الأسطر (من الأول إلى الرابع)، وهو بمثابة الاستهلال التفصيلي للتعبير عن حجم الفكرة المراد إرسالها بمنولوج داخلي، أذا ما قورن بحجم البياض الطاغي والسواد (المنحسر) الختامي اليائس في الأسطر (الخامس/السادس)، المعبر عن المائية الهابطة المتقاطرة "عمودياً بغزارة إيقاعية – صوتية وبصرية لافتة"[1]، والذي يمثل إعادة تشكيل وتدليل للاستهلال وثنائيات النص (بالدمع الصامتِ / بالصمت الدامعِ- النسيان / الذاكرة – تصحو / غفوتها – الدمع / الدماء / الدموع).

وهي بذلك تشتغل على ثيمة المائي بإيقاع شعري سمعبصري، يستثمر ويستجلي دوال الماء (الدمع / الدماء / الدموع / غفوتها)، ويجعلها حاضرة في صداها الإيقاعي وماكثة في النفس واللسان، وفي الوقت الذي تنمو فيه الحركة الفكرية الدورية القائمة على التوازي الدلالي ينبعث إيقاع الفكرة، وعليه فإنّ "رؤية العين غير كافية لإثبات توازي تحليل الخطاب الشعري ولذلك لا بد من إعمال عين الفكر أيضاً وإعمال

---

(1) مرايا التخيّل الشعري: أ.د محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث،الأردن، الطبعة الأولى 2006، 114.

هذه العين يحتم تجاوز ما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام والانتظام الكامن من وراء بنية الشعر"[1]،

يتجه عمل التوازي الفكري والدلالي واللفظي والبصري نحو وظيفتين مهمتين، إذ إنه يعمل على تحقيق البعد الإيقاعي في النص في حين يسعى إلى الضرب في جدار الدلالة، وهو بهذا يتجاوز كونه سمة إيقاعية إلى أبعد من ذلك ويتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي وبصري ينسجم وإيقاع النفس والوجدان، فعلى صعيد المفردة تنحو مفردة الدمع إستراتيجية خاصة في إثبات حضورها النفسي والدلالي والبصري الإيقاعي مقترنة بالماحول البصري والسياقي الحركي التتابعي.

(1) مدخل إلى قراءة النص الشعري: د. محمد مفتاح، مجلة فصول، المجلد 16، العدد1، 1997، 261.

الفصل الثاني

النصّ الشعريّ الحديث

الفضاء الإيقاعي والكون الدلاليّ

تشظيات الماء ووحدة الأنوثة

تعالق النصوص (الهامش نموذجاً): قراءة في قصدية تداخل الأوزان

شعرية الماء: النص وثريا

القصيدة العِقْديّة: بلاغة العنقدة

اللون دالاً شعرياً

خصوبة الإيقاع وشعرية الدلالات

الشعر مأوى نفسيّاً

فلسفة الحب عند مصطفى كمال

الفصل الثاني

النصّ الشعريّ الحديث

الفضاء الإيقاعي والكون الدلاليّ

تشظيات الماء ووحدة الأنوثة

القراءة الموسومة بـ (تشظيات الماء ووحدة الأنوثة)، هي نواة لقراءة شعر بشرى البستاني مائيّاً- أي بما يعتريه من دلالات موحية وألفاظ مباشرة- إذ تتجلى طبقات الماء في نصها الشعري، والنصوص الإبداعية على وجه العموم من خلال قدرته الحيّة وسيميائيته الضاغطة بخصبها في مجالات عدة واشتغالات متنوعة، وهي تعمل على – ما وسعها ذلك - إقامة علاقات شعر-مائية عالية التجانس على النحو الذي تتحرك فيه هذه العلاقة بقوة وتورية في محيط الإنسانية عموماً، مكانياً وأسطورياً وتخصيبياً وعقائدياً وجينياً وتفاصيل أخرى كثيرة، ومن ثمّ فقد تكون مهمتنا صعبة أمام الماء على صعيد التمدد والمطاطية في فهم مقولاته وتشظياته، على النحو الذي يجعله بحد ذاته مكوناً من وجوه عدة.

وفي ضوء ذلك الاشتغال تتبلور العلاقة بين الموت والحياة، بين المُقَدَّس والمدنَّس، بين العادي والخارق، بين عالم الغيب وعالم الشهادة، بَيْنَ المَحْلِ والخِصْبِ، بين الخلق والدمار، بين الخير والشر، بين الوجود والعدم، لأنها علاقة جدل دائم، تحاول الحياة فيه الدفاع عن نفسها وعن حضورها، وقد قامت الأساطير التي ارتبطت بهذا الخيط السائل الحَيَوي ؛ وتشكلت عبر تجلياته وتنازعاته ؛ بإذكاء الأزمنة ؛ نذكر منها أسطورة: " أدونيس وعشتروت" و"تموز وعشتار" و "هو الذي رأى" و"عندما في الأَعَالِي" و"أوزيريس وإيزيس"، وكلها تكشف عن كون الماء المادة الأساس في تَكَوُّن مفاعيل أحداث الحياة والكون و الإنسان[1] وهو الذي قال عنه القرآن الكريم (فلينظر الإنسان مِمَّ خلق، خلق من ماء دافقٍ يخرج من بين الصلب والترائب)[2]. فالإنسان مخلوق من عملية دمج مائي تحيا فيه

وتموت بانفصاله، ولذلك ظلت الحياة لا تزدهـر الا بالـسعي نحـو التواصـل، وتـذبل وتنكفـئ بعيدا عنه.

والماء في صورة أخرى التي تعني حقيقته هو أعمق وأوعى من الظـاهر فهـو سلـسلة عميقة من الصور العنقودية على النحو الذي تؤكد حميميتـه وعدوانيتـه وانعكاسـه المـراوي بكل طاقاته وصيغه وأسـاليبه وتجلياتـه في المدونـة الـشعرية، وهـو يؤسـس لارتبـاط وثيـق بفلسفة الحياة والخصب والنماء والخير ويستمد من الفكر الفلسفي مـصدر طاقتـه ورواجـه بوصفه آلية الوجود والحياة في آن، وهو مرّة أخرى أحد العناصر الأربعة التي تشكل الخليقة - حسب- (أمبيدوكل)، على النحو الذي يرى فيه أن كل ما في الوجود مكوّن من: النار والهواء والماء والتراب.

في حين يعُد رمزاً أسطورياً أستخدم بكثافة وخصب دلالي، فعلى سبيل المثال في أساطير وادي الرافدين –تلمون- توضح العلاقة بين الأرض (الأنوثة) والماء (الذكورة)، وانقطاع العلاقـة بينهما كفيل باليباب وضمور الحياة، وعلى مقربة من هذا الطرح عـدّ هـوميروس (النهـر) أبـا الكائنات[3].

وصل الماء أعلى مراحل القداسة التـي بلـغ فيهـا ذروتـه في الـدين الإسـلامي الحنيـف النابعة من كونه مصدر كل شيء حي ومنه كل شيء حي، لقوله تعالى (وجعلنا مـن المـاء كـل شيءٍ حي)، فضلا عن كون الماء فضاءً مهما مـن فـضاءات الجنـة التـي اهـتم القـرآن بوصـفها والتأكيد على كونها تجري من تحتها الانهار سـمة لحيويـة الفعـل الحـركي في (تجـري)، إلاّ أن آليات التوظيف الرمزي والـسيميائي في الـشعر قـد تتجـاوز دلالاتـه الموجبـة مرتبطـاً بـالغرق والجرف والاكتساح والطوفان، لكن مثل هذه الدلالات كثيراً ما تنزاح ثانيةً إلى إيجابيتها، عـلى اعتباره – أي الماء- جارفاً لكل ما هو شرير ودنس.

وهكذا تتباين رمزية الماء شعرياً بتغيير نسب الوعي الديني والأسطوري والاجتماعي والإدراكي لمفاهيم أسست صداها في ذاكرة المتلقي من جهة ومن قبـل في ذاكـرة البـاث عـلى اعتبارهما تكويناً وإعـادة تكـوين مختـبري لأسـس وثقافـات عاليـة التـداول ومـن ثـمّ عاليـة الحساسية والتأثير القرائي.

وقد أثّر الماء في أدبيات الكثير من الشعوب العربية وغير العربية -على مر العصور- فضلاً عن ارتباطه العقائدي والنفسي والثقافي... الخ، مما جعله يمس بصورة وأخرى حياة جميع الشعوب التي تعيش في ضفاف الأنهار والبحار والأهوار والمستنقعات وتلك التي تعيش على تخوم الصحراء لتوفره من جهة وللحاجة إليه من جهة أخرى، مما أعطاه أهمية قد تكون متساوية لدى جميع الشعوب، ومن الملاحظ ارتباط المائي بفضاء الأنثوي، وتعدد آلهة الإناث للمياه كحوريات الماء وربات الينابيع وأبناء الآلهة المائية(4).

إن الماء في أول تصور عنه ليس شكلاً مكانياً يمكن تأطيره بأطر جغرافية خاصة، وإنما هو تحوّل وتفاعل مختبري وإعادة تكوين تتسع معانيه حيث يمنح الأشكال الحاوية خيالاً شعرياً باذخ التشكيل والتدليل، على اعتباره - في مناخه العام- مادة يصعب الإمساك بها في الكون الشعري فمنها مادة السفر والاغتراب والمواعيد المؤجلة والموطن والاستقرار والأسرار، يضم الثقافات والأديان ويجسد العلاقة بين الإنسان وبيئته تجسيداً واقعيا مرة كونه علامة على حضور الحياة واستقرار الانسان في المكان، وشعرياً أخرى باعتماد الاستبدالات التي يوظفها الحلم وهو يزود الانسان بما يحتاجه لحظة الفقدان، وإن كانت بعض الأعمال الشعرية عاجزة عن نقل الإحساس بفاعلية الماء[5]، عبر حديث الماء الذي يمثل إعادة خلق لليومي والمألوف والتفاعل الحياتي بمرونة واستيعاب انطلاقاً من كونه شكلاً للإناء الذي يحويه مرّة وأحد أشكال التحديث الصوري مرّة أخرى لأننا نعتقد جازمين أن التعامل " مع الماء كان أهم أشكال التحديث، لأننا نؤمن أن الحداثة ليست في تبادلات الإيقاع والوزن، إنما في بنية الصورة الشعرية، وفي اكتشاف القيم الدلالية للأشياء المعيشة، والغور إلى أبعاد ما كانت القصيدة القديمة تصلها ولأن الماء معنى قبل أي شيء آخر"[6].

ثمّة علاقة وطيدة مشحونة بإبعادٍ سيميائية بين الماء بوصفه خصوبة وامتلاء والقصيدة بوصفها ظمأً وأنوثة، وثمة تجليات وفعّالية لهذه العلاقة، وأحسب أنها غاية في الأهمية التشكيلية والجمالية والتدليلية في النص الشعري الأنثوي، بكل عناصر هذا المكوّن (النهر / البحر / المطر / الماء / الغيث / الروي)، وتتجلى هذه العلاقة من فترة

موغلة في القدم، كونه يشكل منعطفاًمهماً كي يخرج النص من كمونه، وفي المضمار ذاته تـدلي قصيدة ((تداعيات)) دلوها :

(1)

ربّي..

أكرمني نهراً آخرْ..

لأحاكمَ فيه الجداولْ

وأحاكم فيه النهر الأولْ..

إذ لم يغسلْ جرحي.(7)

ينطوي فضاء الـنص في طبيعـة تكوينـه المائيـة عـلى عـدة وجـوه يطغـى عليهـا وجـه الخطاب الندائي الاستسقائي بكثافة وتشظيات تستدعي الكثير من ماهيات النهـر ومرجعياتـه ودلالاته، بطريقة يتمكن بوساطتها من أن يفرض هيمنته على النص بوصفه بؤرة الأفتراضيات وانعكاساتها، ومن ثمّ فأنه ينحو منحىً افتراضياً مرهوناً بطبيعة الاستسقاء وشعائره العقائدية ومرجعياته، واستناداً إلى هذه المقولـة يمكـن تكـوين معادلـة قائمـة عـلى طبقـات تنتهـي إلى كشف مكامن النص على النحو الذي تؤكـد فيـه كـل مـا مـن شـأنه أن يفـصح عـن التجـارب الهامشية الوجود الحياتي (الجداول)، وطرح أسئلة العلاقة الجدلية والصراع بين المرأة والرجـل (لأحاكم).

الدعاء الندائي (ربّي)، بتمثيله الإستسقائي استناداً إلى الطلب (نهراً)، كفيل بطـرح سـؤال الظمأ "الجرح" (إذ لم يغسلْ جرحي) وذكورة الماء، بصورته الاستعارية (الغسل)، التي تـؤول إلى دالة الارتواء الجسدي غسلاً للظمأ إذ يتمركز النص حول الذات / الـضمير، لتـتمكن مـن الاشـتغال عـلى حجب جزءٍ من طبيعة هذا الظمأ، ومن جهة أخرى فأنه يطـرح سـبل مقارنتـه بـين تجـربتين ومنـاخين يفترض كونهما مختلفتين حدّ التناقض (آخر / الأول)، وثمة ما يفرض خصوبة وتـأثير وقـوّة المفـترض الثاني الآخر (لأحاكم / أحاكم)، على النحو الذي يجعل من النص لوحة لعدة وجوه من النهـر تلتقي في نسيجها الباطني.

تقترح قصيدة ((مخاطبات حواء))، أطاراً مقنعاً يقيم علاقة تواز بين الأنا / الأنثى، والآخر / الذكر، بأسلوب تقويل الآخر الحواري مما يسهل حركة المقنع برحابة وسعة وحرّية ليتمركز حول قضيّة مهمة وعلاقة شائكة في تجلياتها وطبقاتها :

**

وقلت..

ارقصي بغلائل الحرير حولي

كي تدور الأنهار حول الأرضْ.[8]

**

الفعل الأمري ((أرقصي))، يجترح طريقه ما في فرض مناخ يشي بالتخيرية التي تنفتح على أكثر من صعيد يدون مقولة الود ويكثف صورة / الآخر بقوة وبساطة في فضائها، وهو يستدعي الجسد بكل مقومات الدعوة وحس الرغبة، ومن ثمّ فهو يقترح تأكيده لفكرة الديمومة والاستمرارية ((تدور))، بوصفها كثافة دلالية تجسد أعلى مراحل تتابع الأحداث وسيمائيتها الإيقاعية الهابطة الصادحة بمناخ أصداء الصراع الذكوري / الأنثوي المقنع بسلاسة الطرح الشعري، وهو ما يكفل تبادل المواضع ونسف التمركزات الأسطورية حول أنوثة الأرض وذكورة النهر من جهة، وتداخل وتقنع بين الضميرين من جهة أخرى وهوما " يجعل الضمير الأنثوي هو الكلي، ويدفع بالضمير الذكوري إلى موقع وهمي لا يؤدي سوى وظيفة واحدة هي الاستجابة لفعاليات الضمير الأنثوي ونشاطاته...وهو ما يمكن ملاحظته في طريقة ترتيب منزل السردفي القصيدة هو تماهي الراوي بالمروي له"[9].

تخترق تمركزات الماء موازياتها الجسديّة على النحو الذي تؤكد فيه حياة وحيوية الماء / الجسد وتعاشقهما على صعيد العلامة والتشكيل اللغوي وعلى صعيد القصيدة ذاتها ((مخاطبات حواء)) :

**

وقلت..

دعي غزلانك تسرح في جسدي

كي لا تندثر المياهُ

في الواحاتْ(10)

**

يقترح الفعل الإغرائي التخصيبي(دعي) ، المسند إلى (كي لا تندثر)، تماهي الجسدي مع المائي، وتفعيل كل ما من شأنه تحفيز تفاعلات الجسد بالجسد الآخر الموازي، إلاّ أن قراءة فعل الأمر بموحياته ومرجعياته وثقافته كفيل بفرض الاستلاب والتسلط والهيمنة / الذكورية الكاملة على الجسد الأنثوي بمراوغاته الأليفة والملتبسة في آن (كي لا تندثر)، وأرضيته (الواحات)، بوصفها علامة دالة على التحدي والشمولية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن عملية تبادل الأدوار وتقويل الأخر تجترح طريقها في بلورة علاقة موازية قائمة على التفاعل القائم على الانسجام بين المنح وفرح الاستقبال،المتكافئ بين (المياه / الواحاتْ)، لتنقل الجسد بصوت الراوي الأنثوي من منطقة الكمون / الاجتياح إلى فرض جو ما تتنامى فيه مقولاته صورياً وإيقاعياً، وهي تسعى بوعي وقصدية لإطلاق الصوت الأنثوي الموازي ذكورياً لا ليكن "لغايات شكلية وإعلامية ودعائية تسويقية وتجارية، بل لكي يقول ويعبر ويدين ويتحرر ويعلن ويشير وينطلق من كمونه الضمني في إنجاز وظيفته التشكيلية والسيميائية الرمزية معاً على النحو الذي يجعل من القول الشعري وسيلة لكسر ظلمة الحجب وفتح مغاليقه وفك شفراته(11)، على صعيد اللغة واللغة الجسدية الدالة.

قصيدة (نوافل الماء)، قصيدة مائية بامتياز عمدت على تكوين إيقاع فعّال يمثل علاقة الشعري / المائي بتكراراته وتوازياته ودلالاته التي تنطلق من مناطقه واشتغالاته ورؤاه :

سفناً حطّت فوق مرافئ ليلٍ خانته الأجراسْ..

ماءٌ.. ماءٌ.. ماءٌ..

ادخل ماء الصبوة واجفةً

ادخل ماء الغفوة آمنةً..

ادخل ماء حنينكَ..

وجهك بدرٌ من ماء

وذراعاك جداول خمر أشعلها

أرفعها أعمدةً للكونِ

وترفعني محراباً وعلاماتْ

وترتيلاً يشعلها رهفُ الرملِ،

فتفتح سنبلةٌ باب غوايتها

أقطف وردة فلّ من شرفتها،

فيهيم الحراسْ..[12]

تشتغل الأنا الشاعرة على ثيمة الماء بشكل يجعله المحرك الأساس الذي تمثل بؤرة الحدث الشعري (ليلٍ خانته الأجراسْ..)، الذي يتراكم بنموذجه الهابط المتقاطر الذي يستثمر ويستجلي دواله وتشظياته على أكثر من صعيد (ماءٌ.. ماءٌ.. ماءٌ.. / ماء الصبوة / ماء الغفوة / وجهك بدر من ماء / ماء الغفوة / ماء حنينكَ / جداول خمر)، وجعلها حاضرة في صداها الإيقاعي وماكثة في النفس واللسان بإيقاع شعري سمعبصري تكرارياً ومتوازياً عمودياً، وجر الجزئية الجسدية (ذراعاك)، إلى عالم الاحتواء الكلي للجسد التي تهمس بأنثوية الموضوع والرغبة الندائية المتجانسة العارمة، بتفعيل الفعل (حطت) النقيض للأخر (الخائن)، برمزيته الذكورية عبر حساسية الاستسلام والسكوت بتقانة إيقاعية تغور في تدليل استمرارية التقاطر (...)، لفرض جو ألفوي يمتد باتجاهين أحدهما يتجه نحو الأخر (ماء) بدلالاته الرمزية المكثفة، والأخر نحو الذات الشاعرة والراوية في آن (شعري)، يبث روح الانكسار النفسي الأنثوي، في الوقت الذي تنمو فيه الحركة الفكرية الدورية القائمة على التوازي الدلالي ينبعث إيقاع الفكرة، ما يجعل النص يدور في فلك الأنا والأخر في علاقة توافقيّة / تضاديّة إلى حدّ بعيد.

الهوامش

(1) ينظر شعرية تتمركز في ميتافيزقا الماء: د. احمد بلحاج آية، (بحث)، على الموقع الإلكتروني : awabbelhaj.arabblogs.com

(2) سورة الطارق: الآية 5-7.

(3) للمزيد والتفصيل ينظر، سمير الشيخ : القصائد المائية، دراسة أسلوبية في شعر نزار قباني، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 2008، 38-39، و أدونيس، مقدمة كتاب، الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، غاستون باشلار، ترجمة، د. علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2007.

(4) ينظر، د. عماد فوزي شُعيبي : الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، الطبعة الأولى، دمشق، 2009، 181- 182.

(5) ينظر، ياسين النصير : شعرية الماء، مقالات في نقد الشعر، دار سردم، السليمانية، 2012، 19،16،15،7.

(6) شعرية الماء، 21.

(7) الأعمال الشعرية : بشرى البستاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2012، 45.

(8) الأعمال الشعرية، 36.

(9) السؤال الأنثوي شعرياً، من تصغير الأزمة إلى استبدال الدور، محمد صابر عبيد، ضمن كتاب، ينابيع النص وجماليات التشكيل، قراءات في شعر بشرى البستاني، إعداد وتقديم : د.خليل شكري هياس، دار دجلة، الطبعة الأولى 2012، 115.

(10) المجموعة الكاملة، 29.

(11) شعرية الحجب في خطاب الجسد، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري: أ. د. محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي، المغرب،2007، 9.

(12) المجموعة الكاملة، 50.

تعالق النصوص (الهامش نموذجاً)

قراءة في قصديّة تداخل الأوزان

ـ في تشكيلية الإيقاع:

شغلت منطقة الصوت في قراءة النص الشعري إيقاعياً النقاد أيّما شغل مما جعلها تنال حظها الوافي في المعاينات النقدية في العقود الأخيرة من هذا القرن، كذلك هو الحال في الاشتغال على المزاوجة السمعبصرية والمزاوجة العروضية الصوتية الصرف، ما يسد رمق مزاوجتها على صعيد الهندسة المتداخلة الدالة.

كل هذا يدفعنا إلى نظرة في النظام الصوتي لهذه الهيكليات المتداخلة مع الأنظمة الأخرى المجاورة مرّة والمنفردة في أطارها الخاص مرّة أخرى، في فضاء تركيبها الشعري واللغوي والدلالي، "فالقدماء وبعض المحدثين ينظرون للنظام الصوتي للغة العربية، متأملين خصوصيته ناظرين إلى الأصوات المجردة التي تتوفر عليها العربية مضافاً إليها طريقة انتظامها عند تكوين الكلمات ثم تركيب الخطاب، والحيز الذي يشغله الإيقاع في الشعرية العربية متأتٍ من خصوصية اللغة العربية، ذات الطابع الكمي القياسي "[1] الوزني الخاص في توالياته وسيمتريته، وهو ما يسوغ لهذا النظام الخلود في مسح النصوص لذ لا يمكن الجزم بتجاوز الدراسات النقدية الحديثة ((الصوتي)).

فالإيقاع لا يفهم على أنه عروض فحسب فهو "ليس مجرَّد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغةٌ ثانية لا تفهمها الأُذن وحدها، وإنَّما يفهمها قبل الأُذن والحواس الوعي الحاضر والغائب. لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء والأجواء تبعثها. هذا يعني أنَّ الإيقاع ليس مجرَّد تكرارٍ

---

(1) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق:د.رحمن غركان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004، 27.

لأصواتٍ وأوزانٍ تكراراً يتناوب تناوباً معيناً : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن ... وليس عدداً من المقاطع، أثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة. وليس قوافي تتكرَّر بعد مسافاتٍ صوتيةٍ معيَّنةٍ لتشكِّل قراراً، فهذه كلُّها عناصر إيقاعية، ولكنَّها جزءٌ من كلٍّ واسعٍ ملوَّنٍ متنوع"(1).

وإن كان قانون الترخصات ((العروضي)) خير تعبير عن التجربة والغرض الشعري والانفعال النفسي إلا انه لا يستطيع أن يميط اللثام عن التجربة الشعرية ودلالات إيقاعها لذا كانت دراسة الإيقاع في الشعر العربي القديم تدور في فلك محدود، وأن كان الإيقاع صفة مشتركة لكل عمل شعري وهو أحد أهم أركان هذا الكائن العجيب، ينمو بنموه، ويفرض نفسه وجهاً آخر للتجربة،"يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والإنكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكرا"(2) لذا عدت عملية القراءة الإيقاعية على أنها شمولية إلى حد بعيد.

---

(1) حركية الإبداع: د.خالدة سعيد، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت،1982، 111.؟

(2) قراءة نقدية في قصيدة حياة: علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،الطبعة الأولى،1989،151-152.

قصدية التداخل الوزني:

لاشك في أن للعتبات دورها المهم في توجيه المنحى القرائي للنص وهي تعمل في فضاء القارئ والسعي إلى ولوج عالم النص ومعاينته من الداخل معاينة تسعى إلى رصد التعالقات النصية، وأخرى وهي ترسم له معالم الخطوة الأولى لنمط القراء، ومن ثم فقد أخذت تستحوذ على كمٍ هائل من الدراسات مؤسسةً لفضاء خاص وموقع استشراف لعوالم النص وتفاصيله الدقيقة، لذا فقد تعد مفصلاً بالغ الأهمية في الدرس النقدي الحديث وراحت القراءات تتعامل معها على أنها نمط تشخيص وإغراء وإغواء وتجسير هام.

واحدة من هذه العتابات الدلة هي عتبة ((الهامش))، إذ أخذت تمارس سلطتها ودورها على صعيد المعاينة النقدية ، وفي قصيدة (دمية أشور)، للشاعر عبد الرزاق الربيعي هامش ينص فيه : (في القصيدة تداخل مقصود في الأوزان).

يحيل فيه إلى قصدية تداخل أوزان القصيدة ووعي الشاعر/ الناقد بهذه القصدية وما ينجم عنها من سيميائية ترتبط بالذات الشاعرة والنص الشعري في آن، فلا شك أن الإيقاع يرتبط بالتجربة ارتباطاً لا تنفك عراه ويشتغل موجهاً قرائياً يمد النص بأبعاد تحيل في كل نص على موجات خاصة.

قصيدة الربيعي على صعيد التبويب الإيقاعي تنتمي إلى قصيدة المزاوجة الإيقاعية فهي تجمع نواة (الرمل / المتدارك / المتقارب / الرجز / الكامل / الهزج / الوافر)، وهو ما أضفى عليها قيمة دلالية وإيقاعية مهمة نابعة من تعدد الأوزان من جهة وتداخلها من جهة أخرى، مما يتطلبه تعدد أوجه التجربة والدلالات وتداخلها ما يجعلها في فضاء حركة إيقاعية أكبر للتمكن من أن تنال نصيبها على صعيد التمثيل الشكلي لجوهر القصيدة الكامن بين ثنايا الكساء الخارجي لهذه الطاقة الحيّة.

دمية آشو

على صعيد فك المرسلة العنوانية للقصيدة يمكننا إعلان انتماء نسيجها (دمية / آشور)، إلى منطقة الإيقاع المتداخل بمفهومه الجمالي والتصويري الملموس، والرتابة المشحونة بكل ما من شأنه أن يعلن منذ الوهلة الأولى عن فصله وتجريده من المحركات الموسيقية على النحو الذي تؤكده استهلالية القصيدة (رتب اليلُ قراهُ / واستتب النهرُ)، لتفضي من ثمّ معالم التأمل والصياغة والتأني الذي يدور بشكل جلي وواضح في إيقاع الفكرة الذي ينتج بالضرورة فعّلاً بالغ التركيز يوحي بهيمنة بؤرة إيقاعية دالة تشتغل تحت سقيفة التداخل الفني / الشعري – الشعري / التجريبي، الذي ينحو منحىً مشبعاً بشيء حيّ –روحي- ويتسم بمتعة وجمالية خالية من الحركة الحياتية والشرور، ولتأخذ من ثمّ طابعاً أسطورياً وثقافيَاً خاصاً تؤكده طبيعة الإضافة التركيبية.

يفيد الشاعر عبد الرزاق الربيعي من الطّاقة الحيّة التي تمتاز بها الترخصات العروضية الموجودة في نواة البحور، فيستخدم كل ما من شأنه أن يعمل على هيمنة إيقاع الرقص تارة وإيقاع الرتابة أخرى.

رتب الليلُ قراهُ
فاعلاتن فعلات
واستتب النهرُ
فاعلاتن فاعـ
في منزله العاري
لاتن فعلاتن فـ
انحنى أفقٌ
علاتن فا
نحيف الضوءِ
علاتن فعلن
ضليلٌ

فعولن

ينهض المقطع على أستهلال سردي واصف يشتغل فيه الشاعر على تقليص الهوة بين بنيتي النص الدلالية والإيقاعية فيعرج على أكثر من شكل إيقاعي يبقي الحالة في وضع شعري متجانس مفعم بِأحساس الشخصيّة والمكان ومؤثراتهما انطلاقاً من صوت سردي عليم بتحولات الفضاء الوصفي وتشبيهاته ودلالاته، وينتمي الاستهلال على صعيد الهندسة العروضية ونظامها الرياضي إلى بحر الرّمل (فاعلاتن)، وبحر المتقارب (فعولن)، وبحر المتدارك (فعلن).

يسعى الشاعر في النظام الوزني لنواة الرّمل إلى استخدام أكبر قدر ممكن من الترخصات داخلياً وخارجيّاً (التدوير والترخصات)، إذ يستخدم في السطر تفعيلتين أحدهما تامة (فاعلاتن)، والاخرى مرخصة (فعلات)، استخدم فيه الشاعر زحاف الخبن الذي حذف فيه الثاني الساكن فتحولت التفعيلة إلى (فعلاتن)، ومن ثم دخل عليها الكف الذي حذف سابعها الساكن أيضاً لتصبح (فعلات)، بشكلها النهائي المجسد عروضيّاً الذي ينمو تنامياً يوحي بهيمنة المؤثرات السكونيّة في لحظات دلالية خاصة من عالم القصيدة، وتهيمن التفعيلات التامة في الوقت ذاته على المجتزء المنتخب للمعاينة العروضية، لتدفعه إلى أكبر قدر ممكن من الحكم عليه بوحدة التجربة ومناخها الرتيب.

عرّج الشاعر على أكثر من بحر وأكثر من نظام في داخل البحر الواحد فنظرة متفحصة في أبعاد النص الإيقاعية والدلالية تكشف لنا عن تلك العلاقة الحميمية بينهما، فما ورود تفعيلات الرّمل تامة ولا استخدام التدوير إلاّ وعياً بمكنونات هذه المزاوجات وانعكاسها على الإطار العام للقصيدة.

يتوزع التدوير / التنوع الإيقاعي في القصيدة على مساحة كأداة تكون مسيطرة على النظام العروضي للنص، فالتدوير يبدأ من السطر الشعري الثاني لينتهي بتداخل عروضي وانتقال على بحر آخر، ومن ثم فأن تعدد البحور "أمر مقبول، بل أنه مفضل إذا كان نابعاً من داخل التجربة وليس مفروضاً عليها من الخارج، فالوزن يتشكل عند الشاعر الملهم تشكيلاً آنياً وفق منحيات المعاني وشحنات العاطفة، وكلما كانت التجربة

محتدمة متوهجة كان المجال لتعدد البحور في القصيدة أوفر وأفضل والالتزام بالوزن الواحـد في القصيدة عدة الناظم الذي لا يتفاعل مع موضوعه ولا يمتلك القدرة عـلى تفجـير المعـاني " [1].

ومن ثم منحها حيويّة تتناسب وانعكاس أسلوبية الكتابة على الإيقـاع السمعبـصري، على النحو الذي تؤكده رتابة إيقاعية لفظة (الليل)، وتأمل الفعل (رتب)، وكذلك هو الحال في (واستتب النهر)، يسعى في سرديتها إلى استيعاب حركة أحداثها واحتوائهـا وتنقـل شخـصياتها وتغير مناخها المكاني وسلطتها الزمانية أنى شاءت ومتى سنحت لها حدودها الخاصة بـالتجول خارج منطقة الشعر كما قلنا من قبل.

تبدأ فاعلية المناخ الإيقاعي / السردي مع الاستهلال (رتب الليـلُ قـراه)، إذ يفـضي في سير لقطاته إلى فرض مناخ الاستقرار الذي يعمد إلى بلورة إيقـاع الـصمت والهـدوء ومـن ثـم السكون في مناطق الرصد الكاماراتي كلها، إذ تنطوي حساسية الإيقاعية على فلسفة تعمـد إلى تكثيف الدلالة السكونية (الصامتة)، مرّة والهادئة أخرى.

على وجه الصبيةِ

فعولن فاعلن فعـ

والصبيةُ خارجي

لن فعولُ فعولُ فعْـ

تلعب في ميدان اشور

لن فعلن فعْلن فعولن فـ

بأضراس الليالي

علن فعْلن فعولن

يبدأ النص الشعري تركيبيّاً بجملة تحفر في منطقـة معينـة ولاسـيما لهـا دلالاتهـا عـلى الـصعيد النفـسي والتـصويري وانعكاسـاته عـلى الجـسد بـشكل عـام (عـلى وجـه الـصبيةِ)،

---

(1) الخروج على الوزن في القصيدة العربيـة: أبـو فـراس النطـافي (بحـث)،مجلـة أبحـاث اليرمـوك (سلـسلة الأدب واللغويات)، مج (10) ،ع (2)، 1992، 20.

يمنحها بعداً فلسفياً تتحرك فيها الذات الشعرية إلى بلاغة التركيز المنفتحة على أجواء أرحب (تلعب)، بإحالتها إلى (ميدان)، الذي يجر إلى منطقة أبداع الأنثى، يعمد فيه الشاعر إلى استخدام أكثر من نواة لأكثر من بحر عروضي (فعولن / فاعلن / فعلن (المدورة) / فعول / فعْلن)، والتي تجمع بحر المتقارب وفاعلن النواة التي تدخل في أكثر من بحر وبحر المتدارك، يقود الشاعر بواساطتهم عملية تصوير عالية المعاينة تنفرد بزوايا تمتد إلى تجسيد أنثوي مثير تلتبس فيه العلاقة بين أثارتها وموقعها (خارجي)، الذي ينمو على نحو جلي (على وجه ـــــ تلعب ـــــ خارجي ـــــ بأضراس)، يتجاوز فعل اللعب بمفهومه البريء إلى مفهومه الطفولي المستفز المجسد لأفعال الأغراء وسيميائياته، وهي ما تلبث إلى أن تضاعف طاقاتها الدلالية التي تزيد من فرصة مسرحتها وخصوصيتها الإيقاعيّة الراقصة (تلعب في ميدان آشور)، على النحو الذي يتماهى فيه الإيقاع والدلالة التي تعمد إلى استخدام نواة راقصة وغنائية.

نسوةٌ هرمت ضفائرهنَ

فاعلن فعلن فعولُ فعولُ

أقمارٌ حبيساتٌ

فعْلن فاعلن فعْلن

وسرٌ فاتحٌشدقيهِ للبوحِ

فعولن فاعلن فعْلن فعولن فا

بياضٌ خربٌ يسعلُ

علن فاعلُ فعْلن فعو (حذف)

أشجارٌ ميبسةُ الضروع

فعْلن فاعلن فعلن فعولن

كسرت عتمتها

فعْلن فاعلُ فا

ليالي َ البسيطةَ

علن فعلن فعولن

يعرج الشاعر على غرار المقطع المجتزء السابق على أكثر من نواة عروضية تشتغل في تجسيد دلالاته المرجوة من قصدية التداخل الوزني مرّة، والمنفتحة على أنماط الإيقاع الأخرى مرّة ثانية.

أفادت منطقة الإيقاع من معطيات التشكيل كثيراً – وعلى حد تعبير كلود عبيد - ليس في لغة الرؤية المسطحة بل انتقلت إلى الرؤيا المركبة، ومن ثمّ فان اللغة تعمل من منطقة الصوت والدلالة على امتصاص الخواص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون والصورة الطبيعية واللغة أساساً، وتحولها إلى خصائص تخيلية ترتبط بوظائف الشعر ومنح النص إيقاعاً متداخلاً يحمل علامات ثرية ناتجة عن فضاء المكان والزمن والحدث والشخصية والإطار السردي العام وصدى إيقاعه اللوني، والاقتصار على جوهرها التشكيلي الذي يتمثل بإيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور[1]، يعتلي ذلك منصّة النص أكثر من شكل عروضي وأكثر من تشكيل عروضي (فاعلن / فعلن / فعول / فعْلن / فعولن / فاعلن (مدوّرة) / فعو/فاعلُ)، تسهم على نحو فعّال في رسم إيقاع النص ودلالاته، إذ تتفاعل إيقاعية الدلالة المستترة تحت بطانة الأطار الخارجي للمعنى المعجمي لمفردات النص وجذوره الأمتدادية والتدويرية على صعيد الإيقاع (هرمت / حبيسات / بوح / خرب / ميبسة / عتمتها)، التي تتوزع على مساحة تمتد منذ السطر الأول حتى الأخير لترسم نمط إيقاعي معين يتواشج مع النمط الإيقاعي الأفقي.

صمتَ أسلافي

فاعلن فاعلْ

---

(1) ينظر، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب/تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً:علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، الطبعة الأولى،1992، 412، وينظر جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2011، 9.

إنضّمت لكحلها المعرقِ

فعلن فاعلن فعولُ فاعلن

لكنَ السفوحَ

فعْلن فاعلن ف

تناهبت فرحي

علن فعو

الصبيةُ علقتْ عروتها الورد

فاعلن فعلن فعولن فعلن مست

على صوت المغني

علن مستفعلن مس

طاب مثوى تلكم الأسماء

تفعلن مستفعلن مستفع

يمزج الشاعر على صعيد هذا المجتزء تشكيلات عروضية عديدة إذ ينتقل بين أكثر من شكل عروضي ((فاعلن)), ((فعلن))، ((فعْلن))، ((فعولن))، ((مستفعلن))، في حين يعرّج على اكثر من تشكيل داخل حدود التفعيلة الواحدة ((فاعل))، ((فعولُ))، ((ف"تدوير" علن))، ((مس"تدوير" علن))، حيث يأتي التداخل مستوعباً الفضاء الدلالي للنص، ولما تحمله بنية النص من الداخل من إيقاعيّة مشحونة بكل ما من شأنه فرض أكثر من حالة إيقاعيّة على صعيد الكساء اللغوي والمعنى التي تسوغ على نحو مقبول هذا الانتقال والتداخل ما يجعل النص يستعير تشكيلات النواة الواحدة أغلبها بين المعتلة والمدورة تارة وبين المتداخلة والممزوجة أخرى.

فوق الرملِ

لن مستفع

مازحت القرى

لن مستفعلن

وترتُ أقواسي

مستفعلن مستف

ولكنَ الصبيةَ عاجلتني

علن مستفعلن متفاعلان

فعلى موضع كفي

فعلاتن فعلاتن

فوق جنحيها

فا علاتن فا

تواريخُ اكفٍ

علاتن فعلاتن

عشَبت فوق حروثاتي

فاعلاتن فعلاتن فـا

على شَعري إصفرار سنابل القمحِ

علاتن فاعلات متفعلن مست

الذي يحصدهُ الآن فتى اشور

فعلن مستفعلن مستفعلن مستفع

والظهرُ الذي يلمع للحشدِ نهارٌ

لن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مس

كم تمرأتُ به!

تفعلن مستفعلن

غزلانها.....

مستفعلن

ياما جرين على يديَ!!

مستفعلن متفاعلاتن

لكنَ الصبيةَ خارجي

فعْلن فاعلن متفاعلن

يستخدم الشاعر على الصعيد العروضي نواة (مستفعلن / فاعلاتن / فعلاتن / متفاعلاتن / فعلن /....)، في حين يستخدم تقانة التدوير بوصفها " خرقاً واضحاً للبنية الشعرية التقليدية، القائمة على شيء من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجاة محتملة. لذلك فإن المتلقي لا يخضع إلاّ إلى نمط معين وواضح ومعروف مسبقاً لهذا السياق التكاملي بين البنية العروضية والدلالية "[1]، ومن ثمّ فأنه يعزز دور الترخصات العروضية، على النحو الذي يجعل من النص منطقة تمتاز بالمطاطيّة والليونة وسهولة المزاوجة الإيقاعيّة والدّلالية.

همسَ المدى

متفاعلن

وتصدعت جدرانُ نشوته

متفاعلن مستفعلن متف

الصبيةُ أشعلتْ زرقتها

اعلن متفاعلن مستعلن

وتهافتتْ قطعي

متفاعلن

على الكرسيِ

مفاعيلن

فاشتفت القرى......

مستعلن مفا

والليل ؟

(1) القصيدة العربية الحديثة، حساسية الأنبثاقة الشعرية الأولى جيل الستينات والرواد، 177.

عيلان

- الليل طوى قلبي

فعْلن فعلن فعْلن

وأجراسَ دم الأمسِ

مفاعيل مفاعيلن

طوى وجهَ الصبية

مفاعيلن مفاعل

في ثيابِ عذارهِ

تن مفاعلتن مفا

خلُ التشرد

عيلن مفاعل

في الدمِ السري بكى

تن مفاعيلن مفا

لما رأى

عيلن مفا

دربَ الندى أعمى

عيلن مفا

وفوق قروح ظلمتهِ

مفاعلتن مفاعلتن

نثار الدميةِ المتكسرة

مفاعيلن مفاعلتن فعو

ينتقل الشاعر في المجتزأ الأخير من النص إلى نواة من شكل أخر إذ يهيمن عليها متفاعلين / مفاعيلن بشكل جلي وواضح، مفيداً من النواة الأساس للتفعيلة ومن تشكيلاتها الأساسيّة بوصفها خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية، حيث تنفعل

معها الذات الشاعرة في حركة ذاتية قبل أن تكون صوتية عروضية، ولا يتحقق الوزن العروضي في الشعر إلا في اللغة المعبر عنها بنظام العلاقات البنيوية، ابتداء مـن الكلمـة بوصـفها أصـغر وحدة لغوية وانتهاء بالتفعيلة بوصفها أصغر وحدة عروضية، ولهذا فـإن العلاقـة بـين البنيـة اللغوية والبنية العروضية – علاقة لفظية – معنوية بالأساس[1].

(1) ينظر الإيقاع النفسي في الشعر العربي: عبـاس عبـد جاسـم، مجلـة الأقـلام، بغـداد، ع 5 الـسنة 20، 1985، 96، وينظر، دراستنا عن: شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام -دراسة إيقاعية: محمد يونس صـالح، كليـة التربية الأساسية، جامعة الموصل 36.

شعرية الماء

النص وثريا النص

للمائية على صعيد العنوان حضوراً جلياً عالي التداول والخصوصية عبر هوية إيقاعية دالة تعمل كموجه قرائي سمعبصري بوساطة مجموع العلامات البصرية واللسانية التي تعمل على تحديد هويته أولاً وتحفز عملية القراءة وتوجهها نحو صوب ما ثانياً، وهذا مايشتغل عليه – في واحدة من اشتغالاته- ديوان محمد مردان الموسوم بــ (منازل الغرق)، في الوقت الذي تنمو فيه الحركة الفكرية الدورية القائمة على التوازي الدلالي ينبعث عنها إيقاع الفكرة ليولد من ذلك فكرة مائية متقاطرة متوالية تؤسس به ديواناً مائياً حافلاً بمفردات الماء والماحول المائي منذ الوهلة الأولى لعتبة العنوان الرئيس (منازل الغرق)، (منزل الماء)، لتحظى الذاكرة المائية الزمكانية والمراويّة بأهمية قصوى عند مردان.

تحتشد صورة الماء إيقاعياً وصورياً من خلال الحضور الطاغي لمفردة (منزل) بفضائها الديمومي والسكوني وإلغاء الطاقة الحركية للماء ومن ثمّ تشتغل المفردتين ترادفياً على النحو الذي يكرّس مفهومين دلاليين أحدهما صورة الإحباط والسعي إلى عالم أكثر رحابة وسعة من جوف الماء، وآخرى عالم ينشد إلى توطين ما.

وتبقى القراءة الأولى للعنوان تثير شيئاً من الالتباس والتوجس هنا، وبمجرد تحريك عين القراءة نحو التالي (المتن) تزيل من ذاك الالتباس شيئاً، لكنها لا تمحو من الذاكرة القراءة المائية الأولى للعنوان وتهيئ من جهة أخرى ذهن القارئ لقراءة جديدة ذهاباً وإياباً إلى أن تصل إلى ختام المقروء، إذ يتجاوز العنوان بوصفه بناءً لغوياً-رسالة- وظائفه البرجماتية في الخطاب الشعري والخطاب الأدبي بشكلٍ عام، إلى وظائف فنية ودلالية معينة متمثلة في الانتباه والإخباروالإعلام لما تحمله هذه البنية من إشارات تواشج التركيب والدلالة فيحيل العنوان على فسحة من التشظيات الدلالية.

في محاولة لانتهاك أسرار الشعرية نرصد البنية التركيبية للعنوان، ففي ضوء التقدير النحوي يكون العنوان (هذا منزل الماء)، فمنزل خبر لمبتدأ إشاري محذوف يحيل إلى عدم التعريف والتحديد والتخصيص أولاً. ويروج ثقافة البعد الزمكاني بوصف منازل الماء ذاكراتية في المقام الأول المكتوب ثانياً، أما (الماء) فقداكتسب التعريف بالإضافة، وهذا النوع من الإضافة يفيد تعريف المضاف بالمضاف إليه وتخصصه به بإرادة ساعية إلى إيجاز القول، في إحالة على الاستقرارية والتوطين في مرتكز الغرق في جزءه النحوي الثاني (منزل) عبر منتجه التأويلي.

في قصائد المنازل وقصائد المجاميع الأخرى ينحو الشاعر المنحى ذاته على صعيد المتن العِقْديّ المائي عبر تجلياته الدالة بغزارة التي تنضح بأنواعها وسيميائياتها المحتشدة (الطحالب / الزاب / يرش / ماء / المطر / يمتلئ / البحر / أغرق / الشطان / البحار / يغسل / مطر / الأمطار / ابتلعت / ماءها / الارتواء / العطشى / نهر / الكأس / تشربه / الدماء / البكاء / بحارٌ / مطري / الماء) إذ يقول :[1]

في أشد حالات المطر ضرورةً تقف القصيدة

في وجه (خمبابا)

في أشد... تمثل أقصى سمات البرهنة على فرض مناخ الاستقرار وأنسنة الأشياء التي لا تحمل صفة الاحتمالية، ومن ثمّ سحب القول الشعري إلى فضاء أكثر رحابة وأكثر تمثيلاً لضدية سياقية، فالمطر أكثر الألفاظ المائية حضوراً في الذاكرة وأكثرها دلالة على شعرية الماء عبر النص الشعري، الذي يشتغل على نحو عام بوصفه رمزاً مكتظاً بالخصب والنماء والخير والطهارة والحيوية عبر كثافة دلالية تجسد أعلى مراحل تتابع الأحداث وسيمائيته الإيقاعية الهابطة الصادحة بمناخٍ مفارقاتي يفعّل أصداء الصراع بين الخير والشر(المطر / خمبابا)، محفزاً ومحركاً الذاكرة الأسطورية ومستلهماً أسم الوحش (خمبابا)، بوصفه رمزاً للشر في بنية أستعارية سلبية .

---

(1) محمد مردان: منازل الغرق (شعر)، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2012، 93.

تعمـل الثنائيـات الـضدية في الـنص عـلى اسـتثارة القـارئ وجعلـه شريكـاً في العمليـة الشعرية عن طريق استثارته وتحفيز ذهنه ليتجاوز ما هو ظـاهر مـن المعنـى- في التقـابلات الضدية- للوصول إلى المعاني الخفية عبر طرفي التوازي اللذين عملا بوصفهما نوعـاً مـن إيقـاع الشعر البصري بمعاودة دلالتي التوازي على قضية ماديـة ملموسـة إحـداهما ضـد الأخـرى في حين تكون صورة الإيقاع الصوتي أقل وضوحاً، وعلى نحو جلي وواضح تشيع مفردات الشعرية المائية وفي حدود القصيدة ذاتها يؤكـد قـاموس القـول الـشعري عـلى احتفـاء وتحـد إيقـاعي متتابع منساب على سطح الورقة يغدو من خلاله بروز رائحة الصراع المؤنسن / الوحشي، عـبر صورة مائية في المقام الأول تجره إلى عالمي الأنسنة والثورة .

وتتجاوز القصائد المائية قصيدة (منزل الماء) متجه إلى قصائد عـدة عـلى النحـو الـذي نراه في قصيدة (منزل منال):[1]

الحب وتداعياته وعالمه وشكواه ورضاه كان أهم ما يميز مردان الشعر-مائي، لذا نجده يقف على مقربة تتجاوز العياني الواضح ليصيغ رؤيته الصامتة فيكيـف القـول الـشعري عـلى التمرين والانسياب مع عالمه الشعري / منال، المختبري الخاص.

وكمن يشرب ناراً فلا تنطفئ أعماقه،

اصرخ بكلِّ كُلّي مستغيثاً وا (منالاه)

تخضع شعرية الماء في فلسفتها لأدوات الشاعر المختبرية وكيميائه الحرة مؤثثـةً مناخـاً مـستجيباً لإحـساس الـشاعر وأسـلوبية توظيفـه للمفـردات المائيـة وتراكيبهـا (يـشرب / فـلا تنطفـئ)، منـشطاً آليـة التفاعـل بـين الواقـع (نـاراً) والمتخيـل الحـالم المفارقـاتي (فـلا تنطفئ أعماقه)،مكوناً توازياً فكرياً بحركة الدلالي واللفظي والبصري نحو وظيفتين مهمتين، إذ يعمل على تحقيق البعد الإيقاعي في النص في حين يسعى إلى الضرب في جـدار الدلالـة، وهـو بهـذا يتجـاوز كونـه سـمة إيقاعيـة إلى أبعـد مـن ذلـك ويتجـاوز مـا هـو لغـوي إلى مـا هـو

(1) محمد مردان: منازل الغرق (شعر)، 118.

نفسي وبصري ينسجم وإيقاع النفس والوجدان وأسطورتهما (منال)، فعلى صعيد المفردة تنحو جملة (مستغيثاً وا (منالاه)) نحو إستراتيجية خاصة في إثبات حضورها النفسي والدلالي والبصري الإيقاعي مقترنة بالماحول البصري والسياقي الحركي التتابعي المستغيث ندائياً.[1] فمن المعلوم في السياق اللغوي السائد العادي ترتبط لفظة (يشرب) مع لفظة (ماء)، إلاّ أن طبيعة اللغة الشعرية واتجاهاتها الدلالية تتجاوز اللقاء التلقائي السياقي المألوف إلى بنية جديدة تتمظهر عبرها شحنات الحرقة (وكمن يشرب ناراً فلا تنطفئ أعماقه) بمشهد رمزي موحٍ تتضارع فيه الأسباب والمسببات.

في القصيدة ذاتها يشتغل الشاعر على تضمين تقليدي لمائية القصيدة مقتحماً رمزاً سائلاً – الدم (ماء ملوّن)-لا يقل حضوره في المدونة المائية المردانية عن الماء يقول: [2]

لو كان نزيفي يوصلني إليها لنزفت كل

دمي ثم أعدت تجميعه لأنزف ثانية.....

يفتتح الشاعر افتراضيته (لو كان)، بصيغتها المتقاطرة الماضوية التي تزيد من فاعلية التأثير مجسداً شعرية الحب بإيقاعات متنوعة، قريبة من إحساسه ومن تلك الإيقاعات، الإيقاع اللفظي الذي يولد إيقاعاً دلالياً في النفس من خلال تكرار الحركة للألفاظ السائلة (نزفي / لنزفت / لأنزف /.....)، فتولّدُ من ذلك إيقاعاً متميزاً بوساطة الوتر القائم على إيراد المعنى المائي المتقاطر والمتكرر ضمنياً مرّة وتكراره بالشكل الصريح مرّة أخرى، والمنعكس على المتلقي إيجاباً بإشراكه في المعنى الشعري المعجون بالكتمان والحزن الشديدين إذ يأخذ طابعاً نفسياً يقترب إلى حد كبير من التوجع و الصامت. وللوقوف أكثر على تجليات المائي في الشعري نأخذ قوله : [3]

زائرتي وهي تتأبط قلبي تغادرنا الشمس

---

(1) ينظر، محمد يونس صالح: شكلنة الإيقاع الشعري،*(بحث)*، جريدة الاتحاد، بغداد، العدد*(2925)*، الاثنين، *2012/3/12*، *8*.

(2) محمد مردان: منازل الغرق (شعر)، 116.

(3) محمد مردان: منازل الغرق (شعر)، 108.

فأجدني في فصل مطريّ يرمي علينا عباءته

يضفي الفعل المضارع (يرمي)، سمة الإيقاعية المتوالية سمعبصرياً على دالة المائي (مطريّ)، ويمنحه الحس الجماعي ألاحتفائي (علينا)، المنفتحة على استعارية واسعة الدلالات معلنة انتماءها إلى مناخ زماني – شخصاني درامي إذ تتوجه عدسة السارد الشعري إلى تصوير الحدث الشعري تصويراً وصفياً ينفتح على لقاء حميمي مفعم الخصب والعطاء والتدفق الروحي المتتالي يجر التوقيعة إلى عالم مائي يمنحها إيقاعاً دلالياً يتسم بالتكرار الذهني والدوري المتواصل عبر حركة المفردة والتركيب مع نفسه (زائرتي / تغادرنا / الشمس / فصل مطريّ / يرمي علينا)، لتصور حركة الذات الشاعرة علاقتها بالماحول من جهة وكيفية تصورها وتكريسها لقواعد تتسم بتغيير زماني يفرض حضوره على الجو اللقائي الطافح بالرومنسية(تغادرنا الشمس / فأجدني في فصل مطريّ)، من جهة أخرى.

الطحالب ما زالت تنمو على موائد البحر

بلا استحياء

على الصعيد اللون / مائي تصنع المقولة الشعرية فضاءها ببراعة واضحة الدقة والأبعاد الصورية ببناء سردي يحيل إلى الحسية التي تبلغ أعلى مراحل الإنتاج الدلالي، وتكتسب - بصرياً - شكلها الطبيعي على جسد البحر وحجب وجهه المراوي لتزيد من قوّة حضورها المكاني المقترن بإيقاع السكون وأنوثة المكان مرّة وبهاء البحر أخرى.

يتجاوز البحر بوصفه كتلة مائية الدلالات المترتبة على لفظه الصريح، ليقترن من ثمّ اسمه برموز أخرى تنأى بعيداً عن الظاهر، فعلى مستوى التوقعية العِقْديّة تنمو حركتين متصادمتان متضادتان إلى حدٍ بعيد لتؤسس هي الأخرى عمق الإحساس بالذات ودقة التعبير الفني لتكوّن معادلة مركزها (البحر)، وجناحيهما متناقضان (تنمو / بلا استحياء)، مكرسة بوعي عمق المأساة والإحساس باليأس مشبعة بصورة الماء،موجهاً

الصورة وجهاً لونياً (الطحالب)، معززاً حضور الأخضر ومرجعياته المهمة بنحويته التعريفية الدالة. ويستمر مردان في إحالاته ومرجعياته المائية حيث يقول : [1]

النهر يوزع أحشاءه للدماء التي تبتهل

كعاداتها، تلك لم يتيسر لها البكاء إلا

على الورق

تتحرك عدسة التصوير الوصفية نحو صورة ثلاثية الأبعاد (النهر/الدماء/ الورقة)، مؤنسنة الماحول المائي وساعية إلى إعادة التشكيل الرمزي المتشابك بسياقات النص للمائية/ اللونية، مستثمرة الطاقة البلاغية في الوصول إلى مرحلة الإرضاء الفني والدلالي عبر فضاء مكوّن من جزيئات صورية شفافة من جهة، وكثافة مائية من جهة أخرى (النهر/ للدماء/البكاء)، منفتحة على أفق تعبيري مضعّف ورحب ضاغطاً على العِقْديّة ليكثف بها آليات الأمل والانفتاح على حياة مفعمة بالتدفق الحر المرن (يوزع).

إذ تشتغل مكونات العمل الشعري في مجاليها الدلالي والجمالي على عدة مؤثرات تلتقي في نسيجها الباطني مؤسسةً مقولة النص المرهونة بمناخ شعري مائي/ لوني، ممزوج باحتفاء وإشراق عبر طاقة تصويرية عالية (النهر يوزع أحشاءه للدماء)، التي تتمكن من فرض دلالاتها وقيمتها التشكيلية على النموذج الصامت (تلك لم يتيسر لها البكاء إلا على الورق).

(1) محمد مردان: منازل الغرق (شعر)، 97.

القصيدة العِقْديّة

بلاغة العنقدة

على الرغم من أن مكونات العمل الشعري تمارس عملها داخل القصيدة بقدرٍ عالٍ من الرحابة والحرية على العكس – أو قريب من ذلك – في الفضاء الإيقاعي، إلاّ أنها لا تستطيع وبتمام النفي ممارسة سلطتها الدلالية والإغرائية والإغوائية والقرائية بعيداً عن هيمنتها الإيقاعية وكذلك هو الحال في القصيدة العِقْديّة المنتخبة للمقاربة، حيثُ يفرض التكثيف والاختزال الإيقاعيين مناخيهما الخاصين والسمحين بالعمل على إيقاعي دلالي يستشف ويستدعي الكثير من المعاني الكامنة وراء هذا السطر أو الجملة الشعريين بوصفهما تدفقاً حراً مرناً مركزاً محدود الجوانب الشكلية السوداء للتجربة، ومن ثم يكون تواصلياً بهيئة مجوهرات متعددة يربطها خيط العِقْد التي تلتقي كل واحدة منها مع الأخرى بمناخ شعري ما ليهيمن عليها بمجملها شكلاً بصرياً / صوتياً موحداً ومن هنا فإن " الوعي بما لحق أشكال القصيدة من تطور انعكس على الفضاء الطباعي عبر مراحل تطور الشعر الإنساني لدرجة يمكن القول : إن التاريخ لتطور الأشكال الشعرية هو تاريخ لتدرج الوعي بالإيقاع بوصفه مكوناً مركزياً في بناء لغة الشعر " [1].

إن اجتراحنا لمصطلح القصيدة العِقْديّة ينسجم تمام الانسجام مع البعد التجريبي لشعرية مردان على الأقل في حدود ديوان – منازل الغرق – وإن لم تلاق طروحاتنا قبولاً لأي سبب لغوي أو اصطلاحي فسنعمل جاهدين على المسك بطرف مصطلح يمثل هذه التجربة الثرية القائمة على حدود الديوان الواحد لتمثله بالكامل، أي أن قصائد ديوان منازل الغرق الخمسة (منزل الكشف/ منزل الشاعر والقصيدة/ منزل العاشق والمعشوق/ منزل الماء/ منزل منال) جاءت كل واحدة منها على شكل توقيعات مترابطة

---

(1) محمد كنوني: الإيقاع حصيلة التفاعل بين مكونات الخطاب الشعري، مجلة أقلام جديدة، عمّان، العدد 28، 2009، 118.

بخيط متجانسة تمثل بمجملها الفضاء العنواني الذي ركنت تحت ظلاله وهو بذلك يحتل مكانة الصدارة والمركزية في نص مردان الشعري وجزءاً من خطابه وتقاناته [1].

وعى شاعرنا هذه الأهمية واشتغل على نحو يضم عدداً كبيراً من التوقيعات التي تمثل واحدة من التجارب الخمس ليضعها تحت عنوان شامل لتكون العنونة الداخلية للقصائد والعنونة الغلافية كلاهما عنونة صغرى، ولما كان للفيض التنظيري في أنماط القصيدة وأشكالها على المستويين الظاهري السوادي الكتابي والباطني الفني معاً ما يسد الرمق والشهوة التجديدية كان له كذلك تأطيره الخاص الذي يمثل أنماطاً ما مقترباً كثيراً من المناخ الرياضي الحسابي الدقيق الذي يحكم لمجرد القصر أو الطول متكئاً على علامات الكثافة والتركيز والقصر والتي يبدو أنها صفات لعدة أنماط أو أنها –على حد تعبير- عز الدين إسماعيل تجسيم موقف عاطفي مفرد، ومن هنا تفرض القصيدة العِقْديّة مساحتها الخاصة في المنطقة المركزة والعنقودية والتوقيعية بوصفها عدة تجسيمات على شكل عِقْد تكمل الجوهرة الأخرى.

يُعد هذا النوع من أنماط القصيدة من حيثُ الشكل والتصنيف والسمات الفنية والشكل التفاني منجزاً لافتاً وجديداً في القصيدة العربية الحديثة، اندفع إليه شاعرنا إذ يمكن القول أنها واحدة من إشكاليات القصيدة الحديثة من المفهوم والمصطلح فهي بحق عسيرة على التأطير، ولعل أهم ما يعطيها الخصوصية والتركيز هي اللحظات الشعرية المكثفة القصيرة الضاربة واللغة الصوفية المترابطة مع بعضها البعض ترابطاً عقدياً تجريبياً بوصفها ضربات سريعة عن قضايا كبيرة وتفاصيل دقيقة تربطها بنية عنوان وتجربة موحدة تمثل كل توقيعة جوهرة قضية وتفصيل ما بشكل معنْقد يستفز القارئ بخطف شعري متدفق، حيث يتميز " كل مشهد، أو لقطة، أو حكاية، أو صورة، بنوع خاص من الاستقلالية التشكيلية (الاستقلال الشعري)، على مستوى البناء والتعبير والقيمة الشعرية، لكنه يرتبط بالمشاهد واللقطات والصور الأخرى المكونة للقصيدة بروابط

---

(1) محمد يونس صالح: فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى 2012،69.

تشكيلية ودلالية تؤلف وحدة القصيدة وتجانس أفق تجربتها العام والخاص في آن " [1].
وتنطوي تجربة القصيدة العِقْديّة عند مردان على خصوصية و فرادة عارفة ورؤية نقد-شعرية، من خلال تحركه نحو نمط مهم من أنماط القصيدة الحديثة مستفيداً من أنماط لا تقل أهمية عنها.

تسعى حبات العِقْد التوقيعية إلى الاعتماد على ثقافة التكثيف المعجمي والبصري عبر لحظة شعرية كتابية لا تتجاوز السطرين إلا نادراً لتكوّن كتلة شعرية -شعورية- تحتاج إلى تأمل قرائي بوصف هذا النوع من القصائد قريب من حياة الشاعر وروحه وهيكله الشخصي وتدفقاته الذاتية من خلال منعرج بحثي يحاول مقاربة تقانات القصيدة من منظور فني حداثوي للوقوف على قاسم مشترك إيقاعياً وأسلوبياً وتشكيلياً وصورياً وعتباتياً ومائياً على النحو الذي يكوّن عِقْداً عبر عِقْد يتسم بالشمول والإحاطة على أنه عالم شعري متكامل مؤطر من جهة ومنفتح على المجاور الجوهري من جهة أخرى. يقول في قصيدته الموسومة (منزل العاشق والمعشوق) [2].

كثيراً ما يطلق العاشق صرخته : أيها

الموت متى تموت ؟ لأمشي في نعشك المهيب

يوظف النص إيقاع الصراع الذي يختزل بواسطته عوالمه الماضوية، ويفضي به إلى المثول عبر آلياته وسلطاته الصوتية والبصرية (الموت / تموت/نعشك/؟) على النحو يبلور تداول الفكرة إيقاعياً ويمتد أفقياً وعمودياً ليضبط حركة النص في فضاء مركز مهموم بقضية يومية -أزلية، تنفتح على منولوج يسعى عبره إلى إبراز أصداء العاشق التي تخلق جواً نغمياً جافاً يوحي بأهمية الألفاظ المكررة وماذائيتها وما تكتسبه من دلالات قد تكون مفتاحاً لعالم القصيدة – النص.

---

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة الرّائية، أسئلة القيمة الشعرية، قراءة في شعرية رعد فاضل ، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى 2011، 45.

(2) منازل الغرق، 61.

تسعى الذات إلى تقديم بانوراما العاشـق بواسـطتها تكثيفيـاً في ذاتهـا مـرّة وتفـصيلية بانفتاحها على المجاور العِقْدي مرّة أخرى لتكون من ثم صورة وافية للعشق والمعشوق تجعل القصيدة أقرب إلى البوح والسرد الروحي المتدفق في عوالم وأفضية متنوعة تمـنح كـل توقيعـة فضاءها الخاص والمنفتح على الفضاء العام.

في القصيدة ذاتها يهيمن الشكل ذاته من أشكال التكرار الدلالي المرتبط بإيقاع الفكـرة عن طريق اتحاد المفردات المكوّنة لمعجم النص / الشاعر وعـدم تـضاربها بإحالتهـا إلى دلالات تتحد في جهة وتتضارب في أخرى، ما يمكننا من الكشف عما يعرف بـ "إيقاع الفكرة" والكشف عـن رؤية الشاعر ومرجعيات النص والتماسك الذي يعبر عن فكـرة واحـدة قائمـة عـلى عـدة تطابقـات ايجابية يستدعيها الشاعر خدمة لغرض ما. إذ يقول : [1]

القتيل يشتهي أن يموت مراراً وكلما مات

يقول : إنه لم يمت

تتبلور إشهارية الموت المتكررة عبرها مرّة وعـبر مناخهـا الـدلالي مـرّة أخـرى في تـوخي الثبوت الإيقاعي الذي يهيمن على صور ودلالات الـشكل الـسكوني بإيقاعـه ومأسـاته وندائـه المتدفق في المجانية المتكررة (القتيل / يموت / مات / يمت)، ما يثير الغموض ويغلـف المـوت بغلاف سيميائي يحيل إلى عدة تأويلات تلتقي في كونها تـدل عـلى العفـة والطهـارة والعـشق العذري الممزوج بخوف وريبة ومأساة طاحنة للذات الشاعرة تتجـسد وتتمظهـر بعيـدة عـن مظاهر البهجة والفـرح بوسـاطة تـشكيل حكـائي مموسـق داريـاً بمرايـة الـنفس وانـشغالاتها وغيابها على النحو الذي كوّن منها صورة تتمثل عبر منزل واحد.

(1) منازل الغرق: 62.

مازال إيقاع الاحتفاء والصراع يهيمنان ويتجاذبان في احتواء القشرة الخارجية لقصيدة منزل العاشق والمعشوق والذي يفضي إلى لغة يدلل إيقاعها على المثابرة وكفاح النفس بعواطفها و وجدانياتها ويعزف بواسطتها إيقاع الحياة على وتر الموت حيث يقول: [1]

ليس هناك قتيل مثلي تحييهِ الطعنات

ويترجمه الموت إلى لغة الحياة

الفضاء الشعري المفارقاتي للنص فضاء واسع ورحب يتسم بالانفتاح على عدة دلالات، في إشارات واضحة لمعاني المثابرة والكفاح على النحو الذي بنيت عليه القصيدة في انتقاء ذكي ودقيق لزوايا السرد الكامراتي، مما يهيئ السبيل لجعل الانفعال مشحون بتجانسات دلالية بهيكل مفارقاتي يزيد من نصاب الحركة الإيقاعية فتنمو تنامياً يوحي بحركة متماهية مع دلالات النص الموجهة نحو ثنائية تستجيب لسلطة المفارقة على النحو الذي تحتشد فيه حركية التوازي ويبعث دلالات الحياة والخصب والمكابرة. وفي القصيدة ذاتها يقول : [2]

القرب ولادة الولادة والبعد محنة المحن يا

محمد مردان

يرمي النص إلى فرض المناخ السير ذاتي (محمد مردان)، بصيغته الندائية ليسحب النص إلى عوالم الأنا الشاعرة / الأنا السير ذاتية، عبر إقحام النص في تجسيد عمق الهوة بين قطبي الدلالة – الغياب / الحضور- بفرض طاقة إيقاعية مفارقاتية دلالية (القرب/ البعد)، (ولادة / محنة)، وهي ترسم تجربتها الذاتية المتماهية مع ساردها، إمعاناً في توحيد الصوت السردي وهو يفعّل لغة تحمل الكثير من الاختزال وهي ترسم فلسفة القرب وعالمه الخصب ورسم يكسب الرهان في تحقيق فحوى النص وتغذية أسطورته عبر آليات طافحة بالمستقبلية والذاكراتية المتصاعدة.

---

(1) منازل الغرق: 65.

(2) منازل الغرق: 89.

لعل من أهم الظواهر الطافحة في عِقْديّة مردان بكائياته وهـي ترصد بلاغـة المأسـاة، وسر التأزم وفداحة الواقع عبر أنا تظهر مرّة وتختفي خلف الضمير مرّة أخرى، فيقول : [1]

أما من خنساء تلملم كل هذه البكائيات

لتكتب مرثية تضاهي مرثيتها على

صخر؟

تبنى القصيدة – على صعيد المنطقة البصرية على سطح الورقة – بناءاً هرمياً يـستفز القراءة ويطرح أهمية الماذائية وعلامتها البصرية بوصفها قاعدة الهرم البصري والـدلالي، عـلى النحو الذي تتوخى فيه ما هو خبري من خلال الإفادة من المرجعية التاريخية/ الـشعرية، مـا يؤكد حميمية العلاقة بين (البكائيات / المرثية / الخنساء) ، لتتسع خطوط الاستفهام المرتبطـة بقرائن وتعالقات تلتقي في نسيجها الباطني من جهـة، وتعمـق مأسـاة وبكائيـات الـنص مـن جهة أخرى، بحكم ما هو معروف ومترسخ في الذهن حول مرجعية النص.

(1)منازل الغرق: 88.

اللون دالاً شعرياً

في اللون الشعري الدال

لاشك في أنّ العلاقة بين التشكيلي- اللوني على وجه الخصوص- والشعري علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية، نابعة من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس الشاعر والتشكيلي ليكتمل النضج الفني شعراً ورسماً كلٌ حسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر.[1]

وأفادت منطقة الشعر من معطيات اللون – وعلى حد تعبير كلود عبيد - ليس في لغة الرؤية المسطحة بل انتقلت إلى الرؤيا المركبة بوصفه –أي الشعر- من أكثر الفنون القولية اعتماداً على الفنون الأخرى، فهو حاضنة للكثير من هذه الفنون التي توظّف بناءه الفني والدلالي، إذ إن الإشارات الفنية القادمة من هذه الفنون-عموماً- إلى الشعر إنما تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى الشعري وتوصيله، بما يسهم في تعزيز التشكيل الشعري واستكمال مقوّمات بنائه وبحسب طبيعة التجربة الشعرية ورؤيتها، واستناداً إلى هذه العلاقة يمكن النظر إلى الصور المعروفة والمعروضة في الشعر على أنها لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصورة المرسومة بالكلمات تبتعث فينا اللون، في حين أنَّ اللوحة المرسومة تضعنا أمام الأشكال والألوان مباشرة[2]

يفيد شعر شير كو بيه س من دلالات الالوان وخواصها الكيميائية، ليؤسس مناخاً شعرياً تُعاد صياغته في حدود مختبر الشاعر، فهو لا ينقل –الطبيعة/التجربة

---

(1) ينظر جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2011، 9.

(2) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، 270، و اللون في شعر عمر بن أبي ربيعة: د. صالح محمد حسن، (بحث).

الشعرية- فوتوغرافياً، إنما يحوّلها إلى موضوع طريف يحمل دلالات تجذب عين القارئ، ومـن ثمّ تؤلّف الألوان التي يتعذر وجودها في مظاهر الكون والطبيعة الشعرية عـلى النحـو الـذي يكون له مسوغاته الجمالية والنفسية، فربما يستطيع كل من الشاعر/الرسام أن يكوّنـا منظـراً يجعله حقيقياً على نحو جـمالي إن لم يكـن حقيقيـاً مـن ناحيـة أدبيـة، فالمبـدع مـن منظـور الشعرية البصرية لا يسعى إلى المحاكاة في حين لا يسعى إلى تطبيق مقولات رياضية ومنطقية بحتة، لا بل يصورها كيفما يرى، ففن الرؤية الشعرية للكون والواقع ينبع من المجاز في المقام الأول[1].

تلتقي رموز الحشد اللـوني مـع الحـشد الـدلالي فيـتمّ توحيـد الرؤيـة بالمحـسوسات البشرية، فمثلما يرى أرسطو أن الشعر والرسـم نوعـان مـن المحاكـاة أحـدهما يتوسـل اللـون والظل والآخر يتوسل الكلمات، وهذا ما يـؤدي " إلى افـتراض مـؤداه أن الـشاعر مثـل الرسّـام يقدّم المعنى بطريقة حسيّة، هذا عـن طريـق المـشاهد التـي رسـمها عـلى اللوحـة فيتلقاهـا المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل" [2].

إناء الألوان : إناء الدلالة:

يستخدم الشاعر شيركو بيه س الألوان، ليؤرخ بها تاريخ الذات الشاعرة وما حولها مـن قضايا، ويستخدمها في إطار أخر ذاتاً موازية ومرآة عاكسة، وذاتاً نقيضة برؤية واضـحة، عـلى الحد الذي يتماهى فيه مع اللون في الحب والحياة والعاطفة، ويتعارض معه في لون المجـزرة والدم، وفي الوقت ذاته يمثّل اللون عند بيكه س حـسّاً جماعيّـاً وإيقاعـاً سـمع – بـصريّاً لهـذا الحس.

---

(1) ينظر، في شعرية الخط: حسان عطوان، ضمن كتاب، في الشعرية البصرية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، 1997، 64- 66.

(2) الصورة الفنية في التراث لنقدي والبلاغي: د.جابر عصفور، دار الثقافة لطباعة والنشر بالقاهرة، 1974: 344.

لقد جئت هذا المساء...

كي أستحيل ناياً وأعزف الالوان

لون.. لون.. فألوان

من بمقدوره عزف الألوان ؟!

أنا القادر ![1]

بهذا الصيغة المتجليّة يتّجه المعطى اللوني نحو شيوع ثقافة عدم التعيين والتحديد والتأطير الخاص لنمط معين في تمثيل اللون وخواصه ليمكن هذا المعطى من الانفتاح على فضاء أكثر دلالات في محيطها الإنساني العام والخاص على الشكل الذي يفصل به بين لون وأخر.

تتجه العلامات البصرية المتمثلة بالنقطتين المكررة (00/00/00)، نحو تمثيل تجارب شتى ومرجعيّات متنوعة، ومن ثمّ تأخذ دلالاتها أتجاهين متوازيين تارة ومتناقضين تارة أخرى، أي بمعنى أن (الفاء)، هنا تأتي تكميلية على اعتبارها وحدة لغوية تكرارية رابعة بصيغتها الجمعيّة، ووحدة إيقاعيّة منفصلة تمام الانفصال على الصعيد النحوي والدلالي، ومن ثمّ يكون اللون ما قبل الفاء له منحاً خاصاً وما بعدها منحاً أخر وتتجه القراءات في هذا الثنائيات نحو الذات والأخر، المغيّب والحاضر، الموزي والنقيض... الخاص والجّمعي، إلاّ أنها تكشف عن طابعها الحميمي بعد ولوج الديوان على أعتباها طابعها طابعاً استهلالياً مفهرساً لثنايا الديوان الذي تلتقي ألوانه في جعل الذات الشاعرة صوت شعري لامة وتاريخ وقضية بحسّ جماعيّ عام، وصوت شعري أخر يمثل تأوهات الذات الشاعرة وأحزانها وافراحها وتلميحاتها وتصريحاتها.

أهدد صغار الألوان

كي تنام في مهد الظلام

أجلب الألوان إلى سريري

---

(1) إناء الالوان: شيركوبيه س، ترجمة شاهو سعيد، دار الآداب، بيروت الطبعة الاولى، 2002، 37.

وأمزج جدائلها الطويلة بهاجسي، فتسقط ماطرة [1]

تتيح مفردة اللون أكبر قدر من الحرية للنص ليخرج مما هو ظاهر ومكشوف في فضاء الدلالة اللونية الخاصة وسيميائها الضاغطة، ليتجه نحو فضاء أكثر كموناً في إشكالية فرز المعنى، إذ يسعى إلى تأسيس مناخاً شعرياً تعاد صيغته المعادلات في حدود الشاعر المختبرية وتلتقي فيها رموز الحشد اللوني مع الحشد الدلالي في تحديد الرؤية بالمحسوسات على النحو الذي يحوّل فيه مادة اللون الخام (الألوان / الألوان)، بصيغتها المؤنسةإلى حروف وكلمات وتراكيب تكتسب رموزها داخل حدود الديوان فحسب (أهدد صغار الألوان /أجلب الألوان إلى سريري / فتسقط ماطرة)، على النحو الذي يجانس الألوان التي يتعذر تجانسها في تركيب تجذب عملية القراءة وتستدعي إفرازاتها على النحو الذي يؤكد فيه تجذيره وانشغاله واختياره وفق معايير وأسس تتصل أتصالاً وثيقاً بالمناخ العام لطبيعة شعره اللونية :

أنا راوي الألوان... أبحث في عمقها وأغور

كي أجد نويّاتها فأخرجها

ليس من لون لم أزره، ولم أعرفه

ليس من لون لم يهب لشعري

قطعة من مرآة حزنه أو شعرة جديلته

أو كلمتين من حديثه

ليس من لون لم يلتقط صورة تذكاريّة

مع دخان لفافتي وأصابعي

أو لم يقدني في النهاية إلى أدراك سرٍّ من اسراره. [2]

---

(1) الديوان: 46.

(2) الديوان:47-48.

إن اشتغال اللون بمحتواه العام ظلّ هاجساً شيركويّاً في السعي للعب بالمعنى والحفر والتنقيب في منطقته وتشكيل رؤيته الواضحة عنه فاللعبة " العلاميّة المتشكلة من قيمة استخدام الخطاب اللوني في الشعر ذات فاعلية صميمية ضاربة في أعماق العلاقة بين فن الشعر وفن الرسم، وتحت رعاية تشكيلية شاملة من فضاء الطبيعة بشعريتها، ولونيتها، ورحابتها، وحيويتها، وانفتاحها، واستيعابها... ومرونتها في التحريض والإلهام وتموين الفكر والخيال والرؤيا بمزيد من الخصب والتجلّي والكثافة "[1]في بلورة صيغ جديدة ومتأنية في تحديد الإطار العام للون على اعتباره مادة تصلح لرسم شتى التجارب.

قد يكون الأصفر عندك لوناً للانهزام

لوناً لتثاؤب الخريف

وهلاك أمل ضعيف وعليل

لوناً للانفصال بين أغنيتين، وطائرين، وعاشقين..

لكن اللون ذاته يغدو عندي لون الضحك

ولقاء الحبّ عند الاصيل

وقمر الحلم الليلي

هذا ما اخبرتني به الشمس وحقول عبّادها.[2]

على النحو ذاته ينحى الشاعر في أكساء اللون حلّته الجديدة في كل مرّة ويطبعها بطابع طبيعيّ يستلهم مبرهنات المناخ العام للون وتقلباته وتشظياته ومتوازياته ومتناقضاته، ليسحب القول الشعري إلى منطقة تأسيس لقيم ودلالات لونية خاصة من خلال عرضه لماهو معروف ومتداول وشائع وما منطوي عليه من شبكة واسعة من

---

(1) اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري: د.فاتن عبد الجبار جواد، دار مجد لاوي، الأردن، الطبعة الأولى، 2009، 46.

(2) الديوان: 63-64.

الدلالات تصب في صفات متقاربة تلتقي في الغش والخديعة السقم والخيانة، يسحب إلى فضاء ارحب وأجمل -في وجه أخر من أوجهه المغمورة _ وأكثر بعثاً لصفاته الإيجابية.

لقد صارت حكاية اللون حكاية بصري

((إذ تقرءان البعض على حدة))

لقد صارت طفولة اللون طفولة كلماتي

((إ ذ تمطران في البعض

وتذوّبان في البعض على حدة))

لقد صار اللون بشجاعته وصيحته وثورته

وكأنه والدي[1]

إن استخدام القيمة السيميائية للون خارج الإطار التسموي المحدد تجعله يحفل " بتوجهات تشكيلية أكثر عمقاً وأتساعاً ومرونة... إذ هي تتحمل مستوى إيحائياً ورمزاً أكبر، كما انها أكثر قابلية للاحتمال وتعددية مستويات الاستقراء الجمالي الكاشف لعمق وثراء حضور القيمة اللونية في المشهدالصوري "[2]، إلاّ أنها تمنحه قيمته التصويرية في إطار إضافته الدلالية إلى (حكايتي / والدي)، من خلال الدال (تمطران / تذوّبان)، على النحو الذي يؤنسن من خلاله القيمة اللونية غير المسماة لتشتغل خارج الحدود الإطارية للنص المعاين، ليكون راوياً لجزيئات متوزعة في الديوان (الشجاعة / الصيحة / الثورة).

لقد صار اللون بدموعه وجوعه وثيابه

كأنه والدتي [3]

تسعى أنسنة اللون إلى إقامة علاقة تجاور وتشابك على مستوى التدليل البلاغي بين المتعادلين (اللون / والدتي)، إذ تُرصد الأنسنة على اعتبارها تقابلاً متوازياً في

(1) الديوان: 41.

(2) مرايا التخيّل الشعري: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الاولى 2009،263.

(3) الديوان: 41.

المشترك الجمعي (الدمع / الجوع / الثياب)، ومن ثمّ فهو يؤسس مناخاً شعريّاً متجاوراً يمـنح اللون قيمته الموازية لأنسنة المكان والزمان وتلوين الإنسان.

قد يكون الأسود عندك لوناً لموت الحديقة

ولون النحيب وتابوت النظرات

وعزاء المياه ورثاء الزهور

وأشباح الحياة..

لكنّ الاسود ذاته

يغدو عندي أجمل الألوان البرّاقة التيتحمل البسمة

حين تلبس من لدن حبيبتي

أو زهرتي البيضاء المتشحة بالسواد..

لكن اللون ذاته يغدو لون النغمة وثوب الثلج

والدماء الحارّة لألم عذب(1)

تحتشد قيمة الاسود الدلاليّة احتشاداً يشكل كل معاني الإشارة السوداويّة على صعيد الاستهلال (لون : موت الحديقة / ولون النحيب وتابوت النظرات / ولـون النحيـب وتـابوت النظـرات / وعـزاء الميـاه ورثـاء الزهـور / وأشـباح الحيـاة..)، إلاّ أن هـذه الـدلالات تكتـسب قيمتهاالمضادة وهي تثير شبكة مكوّنات دلالية منفتحة على ما من شأنه تهيئة منطقة القراءة لاستقبال ما هو مفعم بالحياة والزهـو (حـين تلـبس مـن لـدن حبيبتـي / أو زهـرتي البيـضاء المتشحة بالسواد..)، بوصف الأسود لونـاً إشـكالياً ينطـوي عـلى نـوع مـن التعقيـد والإشـكال العلامي في بنيته السيميائية والتشكيلية(2)من جهة، وكـون العلاقـة بينـه وبـين الاسـود علاقـة شائكة وملتبسة على صعيد تلقيها البصري والدلالي على النحو الذي يجعلها مطاطية ومرنة .

---

(1) الديوان: 64-65.

(2) اللون لعبة سيميائية: 65.

خصوبة الإيقاع وشعرية الدلالات

مازال الإيقاع يواجه إشكالية في مفهومه عند المنظرين له سواء أكانوا من العرب أم من الغربيين، فمنهم من يجده متجسداً في النصوص الأدبية على نحو عام-رينيه ويلك- ومنهم من يقصره على الشعر خاصة، ومنهم من يوسع مجاله إلى أبعد من ذلك فيجده في الطبيعة والظواهر الصناعية مثلاً، شأنه في ذلك شأن التشظيات الدلالية والمفهومية والاصطلاحية قديماً, على النحو الذي جعله_على حدّ تعبير الطرابلسي _ يتعرض إلى " إقحام ما ليس من عناصره فيه مرّة، وبإقصاء ما لا شكَّ في انتمائه إليه مرّة أخرى، ما جعل المصطلح قلقاً والمفهوم سائباً، والخلاف بين الدارسين كبيراً وهذا الخلاف يدل على تعدد أطراف الاجتهاد ومصادره، ويدل في بعض وجوهه، على تقدم في العلم وتطورٍ في التفكير، لكنَّهُ يدل أيضاً على تفاوتٍ في تقدير الحقائق وخلطٍ في تدبر المسائل أحياناً"[1]، الأمر الذي يجعل المصطلح مقترناً بتقديرات الدّارس وبراهينه في المنطقة الشعرية بوصفها منطقة مشحونة بالإيقاع الذي يمتد أفقياً وعمودياً -بخطوط متوازية- تسهم على نحو فعّال في منح كل نص نهجه الخاص الذي يتطلب رصداً خاصاً يستند في قراءته على الحراك -الشعر-إيقاعي- ومن ثمّ فان تعدد وجهات النظر الإيقاعية تنتج تنوعاً في مقاربة النص – أيّ كان – إيقاعياً.

وأحسب أن الحديث هنا - أذا ما أردنا الخوض فيه - يأخذ مجالاً كبيراً حدّ الملل والذي يمكن أن يعد في أحد وجوهه-طبعاً على صعيد تنوّع الإيقاع خارج الإطار الخليلي- حالة صحية في حقل الدراسات النقدية إذ "لم يعد من العسير الجزم بأن الحياة المعاصرة قد اختلفت عما كان سائداً ومألوفاً قديماً،وأن التحول أو التغير أصبح أمراً مقبولاً، أن الشاعر المعاصر بدأ يتعامل مع اللغة وإيقاعها تعاملاً جديداً وخاصاً يختلف

(1) في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد (32)، تونس،1991، 7.

كثيراً عن منهج الشاعر التقليدي، ولابد إن يكون الباحث، على وعيٍ كافٍ بحيوية الانحراف الطبيعي وأبعاده " [1]، ومستوياته على صعيد الشكل والدلالة والوظيفة. [2]

في ديوان الشاعر شاكر مجيد سيفو الموسوم ((اليوم الثامن من أيام أدم))، يمكننا أن نتلمس إيقاع الحزن / الفجيعة / الألم، ونحن نحاول فك مرسلات العتبات – إذا لا بد منها - حيث جاء الإهداء:

((إلى سيدة النجاة وكلّ شهدائها القديسيين..))

الإهداء وللوهلة الأولى يكشف عن طابع جماعي يتحرّك نحو جو استقبالي لبكائية واحتفائية عاليتين يهيمن عليهما إيقاع الموت ((شهدائها))، وإيقاع الاحتفاء الديني ((القدسيين))، في في حين يحملا نكساراً عالياً للذات الشاعرة وملامح إنسانية حساسة ومستشرفة للفجائعية الطاحنة للنفوس بتفخيم وتباهٍ ممزوج بالفرح / الحزن في السياق التداولي للغة ((شهداء)).

أما على صعيد عتبة التصدير الموسومة بـ ((دعاء))، فيهيمن عليه إيقاع الاستجارة والإنابة من جهة، وإيقاع النداء والتشبث والتأوه والحسرة من جهة أخرى، فعلى صعيد الشكل الكتابي على سطح الورقة يأخذ امتداد النداء أكثر من نصف السطر الأول (ياا)، في حين تتوزع أدوات الأستفهام على مساحة كبيرة في جغرافية النص (هل / ؟ / ؟؟/ هل)، إذ يأخذ الاستفهام شكلين أحدهما بالعلامة وأخر بالأداة ليمثّل تقانات تخرج عن معنى التقرير والذي يمنح الماذائية إيقاعاً تأمليّاً بطيئاً قادر على ضغط الترابط العضوي بالدلالة داخل مستويات النص التي تثير الكثير من الأسئلة التي تكمن في معاني والتألم والحيرة والتعجب مكتسبة شرعية أهميتها من وعيها وتأثيرها بالحوار ورسم فضاءه الزماني والمكاني الذي يضع القارئ أمام رؤية تأملية في ماهية فضائه الذاتي الذي تشاركه فيه الماحوليّة الداعمة لحرارة التجربة.

---

(1) أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر:د.عمران خضير حميد الكبيسي، مجلة الأقلام، العدد(الأول)،كانون الثاني،1990،السنة(25).

(2) للمزيد ينظر، فضاء التشكيل الشعري، محمد يونس صالح، 21ومابعدها.

أما على صعيد النّص/ المتن فنجد أن تجربة الشاعر شاكر مجيد سيفو الإيقاعيّة تجربة غنية في تمثيلها لكل نص من نصوصه بإيقاعات خاصة على النحو الذي تجعل البنية الدلالية وليدة البنية الإيقاعيّة والعكس، إذ تستخدم التقانات الإيقاعيّة السمعيّة والبصرية على أساس التوافق والمزاوجة، لا على أساس المنافرة والأبتعاد قدر أيمانها بأن القصيدة العربية الحديثة كتبت ((لتقرأ العين))، بوعي في التكوين الشعري الجديد.

ينطلق الشاعر من مناطق النص ويعبّر عن دلالاته ورؤاه، وتشتغل في نصّه كلٌ من علامات الترقيم، وتوزيع القصيدة على فضاء الورقة، وتوزيع الأسطر الشعرية وسواد وبياض الورقة، والفواصل المقطعية، والتراكيب السطرية والدلالية، واللون والصورة الإيقاعيّة المتحركة وتقانات السرد الزمني المحرّكة نحو السرعة والبطئ والنثريلية والحوار المتصاعد وهو ما جعل قصيدته " محفلاً ومجلى لعدد من المظاهر الفنية التي تشترك في إبراز إيقاعها الكوني الخاص"[1]، متجاوزاً في الكثير من الاحيان مرحلة الإنشاد والإلقاء،إلى مرحلة القراءة، وإيلاء المنطقة البصرية دورها الفعّال في أطار عمليّة القراءة، على النحو الذي نجده متوازياً في كثير من أحيانه، فعلى الصعيد النداء :

أصيح يااااااااااااااااااااااااااااااااااا عيسى الحيّ

وأمتلأ بالخمرةِ المقدسةِ

وبالرغيفِ الربّاني وأحتشدُ بالحمائم

والعصافيرِ والنواقيسِ وأمطارِ الأزَلْ..

نجد أثارة لحساسيّة القارئ الصوتية والبصرية بوصفها لازمة إيقاعية تتجاوز الوحدة الإيقاعيّة الواحدة من جهة، وتتجاوز المنطقة الإيقاعيّة الواحدة من جهة أخرى ، بوصفه أصغر وحدة لغوية وأصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلة في نسيج اللغة الشعريّة وهي يكتسب في دخوله هذا قيمة إيقاعية مضافة من خلال الفعاليات التي

(1) السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً)، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، المطبعة الاقتصادية، 1992، 413.

تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة التي تؤلف موجهات تشتغل نحو تكوين قيم مدلولية معينة, لأنه لايمكن بأي حال من الأحوال فصل الصوت عن الدلالة[1].

كذلك هو الحال في الامتداد الصوتي ((الألف))، في((بغداااااااااااااااااااااااااااااااااااااه / بغدااااااااااااااااااااد)) في أكثر من موضع وفي تجانس كلمات الأستهلال (النجاة / الناجين / النجيب / النور / النوارس / النوح / النحل / الندى / النور / النور / النواقيس)، التي تعرّج على نحو واضح إلى لغة الليونة والألم المرتبط بغنة النون والنواح الداخلي.

في حفلة الدم والمطر،

مضى آدم إلى الماء كي يمشي

على الماء

يضفي الحرف (في)، سمة التحديد المكاني للحس الجماعي (حفلة)، منفتحة على استعارية واسعة الدلالات معلنة انتماءها إلى مناخ زماني – شخصاني درامي إذ تتوجه عدسة السارد الشعري إلى تصوير الحدث الشعري تصويراً وصفياً ينفتح على لقاء حميمي مفعم الخصب والعطاء والتدفق الروحي المتتالي يجر التوقيعة إلى عالم مائي يمنحها إيقاعاً دلالياً يتسم بالتكرار الذهني والدوري المتواصل عبر حركتها المفردة (الدم / المطر / الماء / الماء) ومن ثمّ عُد التكرار وثيق الصلة بالمعنى ليس مجرد جمال يضاف إلى النص بل ينبثق جماله عفوياً من خلال تبادل تفاعل جزئيات السطر مع بعضها ومع النص بشكل عام.

أما الشاعر ((لقمان محمود)) فان ديوانه الموسوم يشتغل ديوان ((القمر البعيد من حريتي))، فيعمل على أكثر من تقانة إيقاعية يحاول في كل مرّة تلاقح السمعي بالبصري، ومن ثم ينطلق من مناطق الدلالة إلى فضاء الورقة على صعيد الوحدات الصوتية

(1)ينظر، المتخيل الشعري, أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث ٬ د. محمد صابر عبيد,26.

والأشكال البصرية ليسهم على نحو فعّال في إغناء إيقاع النص كل حسب مادته في حين وانصهارهما في بعضهما حيناً آخر.

في قصيدته الموسومة((حريقٌ قلق))، يشتغل الشاعر على ثيمة النداء الصادح ويفعّل حسّاسية النص الإيقاعية في رفد هذا النداء، على النحو الذي يجعل به مفردة ((عودي))، تتكرر في أكثر من شكل وأكثر من تركيب واكثر من دلالة صوتيّة :

عودي أيتها الجريحةُ

عودي، لتشلحي الحرب قليلاً

هيّأت لكل جرح شفتين من فمي

عودي قبل ان يتسرب حنيني أكثر

يستثمر الشاعر دوال هذه المفردة ويمنحها مناخاً موغلاً في الفراق ينسجم فيه إيقاع الفكرة مع إيقاع الطرح على سطح الورقة، على النحو الذي يؤكد به إيقاع الياس والخيبة من جهة وإيقاع اللاجدوى والانهماك في سر تأكيد النداء التكراري بصريّاً :

عودي

كي تقولي-رغم هذه الحروب- انا جميلةٌ

لأقول : لأنني أحبك

ع

و

د

ي

تبدأ فلسفة التكثيف بشكل مهيمن وبنسق يدور في فلك الفكرة الواحدة على أنماط متعددة (عودي / ع و د ي)، إذ يسعى إلى تدمير فاعلية الحراك السرد-إيقاعي، الواقع خارج منطقة النداء (كي تقولي...)، تارة وتدمير إيقاع النداء تارة اخرى ولكن على الصعيد الصوتي فقط من خلال تهشيم الرابط الفونيمي لفعل النداء وما يحمله هذا

التهشيم من دلالات على صعيده البصري والنفسي وعلى صعيد تقاطره الصوتي الذي يرتبط بإيقاع اليأس / الانتهاء.

تناسل أيها اليأس

حتى تكون للنجوم الشريدة

بين الأقمار الصناعيّة

عتمة مضيئة

تدل العميان إلى الهاوية

ت

ن

ا

س

ل

تندرج هذه اللوحة الشعرية-على صعيدها البصري- المفعمة بإحساس جماعيّ يحمل سيمياء العتمة النفسية المهيمنة من خلال الصدى الإيقاعي المتضمن الانبتار الحاد والسكون في نهايته (ت/ن/ا/س/ل)، ومن قبل فالانفعال المشحون في النص بعاطفة ينمو تنامياً يوحي بالحركة والاستمرارية (تناسل / حتى تكون / تدل)، في سعي إلى إقامة علاقة بين النص وإيقاعه وبين الشكل البصري ودلالاته.

الشعر مأوى نفسيّاً

تنطوي قصائد الشاعر يوسف كبو في (سماء وانين ناي)، بكل تفرعاتها وتفاصيلها وعناوينها على غنائيّة عالية، تطفح على سطح الورقة بين الحين والآخر، لتحاكي تشظيات الذات وهمومها والآمهابتقانات متنوعة واعية بمتطلبات الشعرية ومتفردة في الصوغ،فنجدها في المفارقة وتنوع إيقاعها، ونجدها في الماذائية الحائرة وهي تخرج عن أطار الاستفهام إلى إطار أكثر عمقاً في فرض التأمل القرائي، كما تجد الإفادة من الطاقة السردية في الشعر مبرّزة بشكل واضح ومهم، وكذلك البناء الدرامي المتصاعد من جهة، ويستعير الطبيعة لتكون مأوى نفسي لمحاولة أحداث تماهي مع الذات والهرب اليها من جهة أخرى، فضلا عن هيمنة تداخل المرجعيّات على نصه.

يأخذ ديوانه أكثر من زاوية وأكثر من مشغل تقاني يعزز شعرية نصه بكل ما من شأنه فرض لغة شعرية خاصة تنبثق من داخل العمل وتعبر عنه بصدق.

الطبيعة / الشعر مأوى نفسيّاً :

الطبيعة عند الشاعر يوسف كبو، تتجاوز مفهوم إضفاء طابع بيئوي على شعره بوصفها مظهراً بصريّاً مجملاً، إلى مأوى نفسيّاً يلجئ إليه في محاولة أحداث تماهي بين الذات والطبيعة تصل حدّ تبادل الأدوار والضمائر الشعرية حيناً، وانفصالها حيناً آخر، ففي قصيدته الموسومة (رقصة على أوتار ترتيلة الوجود)تحضر الطبيعة تقانة إستهلالية على الصعيد التشكيلي وكائناً ملاذياً على صعيد الدلالة:

في حضرةِ عشبِ مسترخٍ فوقَ وسائدَ وثيرةٍ،
وعلى نجوى أزهارٍ تتلقّظُ روائح غامضةً..
أحسُّ بأسرابِ العصافيرِ وهي تغنّي مسرورةً بين
أضلعي،
تكتب اغانيَ مائيةً على أحلامِ الأشجارِ،
وبالفراشاتِ تتبادلُ الأشياءُ من حولي..

شهوةَ استحضارِ الربيع.

***

لكنّ شيئاً خفياً ما بداخلي يدفعني..

لأنتزعَ نفسي من الأوقات الساحرةِ ماضياً نحو قمةٍ

تشمخُ فوقي،

أستنطقُ زمناً حضرَ على أديم قلبي أسطورةً

وهرب نحو اللانهاية.

***

يعلن الفضاء الاستهلالي عن تماهي حاد مع الطبيعة على نحو تشكل المأوى النفسي المتفرد في عشبها واسترخائها وغناء عصافيرها وفراشاتها... الخ، إلاّ أن هذا التماهي ما يلبث أن يتبدى بفعل عامل نفسي ذاتي مأزوم يراود الشاعر بين الحين والأخر ينتزعه من فعل الطبيعة الساحر كما يتمثلهفي الجملة الشعرية (لكنّ شيئاً خفياً ما بداخلي يدفعني... / لأنتزع نفسي من الأوقات الساحرة)، لتكون من ثمّ هذه الطبيعة غير قادرة على تجاوز الشاعر محنة الذات واحداث تحول جوهري دائمي في منظومته النفسية والفكرية، سوى ذلك التحول الموقت الذي ما يلبث ان يتوارى خلف الواقع المعجون بالأسى، المفقود ببؤرة (زمناً / حضرَ / هرب)، على النحو الذي يؤكد فيه أهمّية الاختتام الإيقاع -إن جاز التعبير- ليتجاوز الصيغة اللغوية المتناقضة إلى ما هو منسجم وإيقاع النص.

الهاجس الوطني وتداخل المرجعيّات :

ظلّ الهاجس الوطني المتنوّع يمثلُ ثيمة مهمة يشتغل عليها الكثير من الشعراء لتكون أرضية خصبة تتحمل الكثير من وجوه هذا الوطن بتعدد ألوان طيفه، وظلّت المرجعيّات بكل اتجاهاتها -والدينية خصوصاً- رافداً مهيمناً على سطح الورقة الشعرية على سبيل التعضيد والتآزر وما إلى ذلك، وفي قصيدته الموسومة بـ (خيباتُ أرضٍ تُدعى وطن)، يتبلور الهم الوطني ماثلاً في كثير من نصوصه على النحو الذي نجده في (على صهوة

البكاء)، و (في جرح غيمة عائدة)، تكون نواة ثيمة أساسيّة وهي ثيمة الهوية / المكوّن، المسيحي لتكون فاتحة للحديث عن هم عراقي أكبر على النحو الذي يؤكده تداخل المرجعيّات (عيسى)، (الحسين)، (الزينبيّات)، وكذلك ما تكشفه مواثيق العتبات التصديرية، ففي (خيباتُ أرضٍ تُدعى وطن) يقول:

أرضٌ ضاجّةٌ بالبريّةِ

تحملُ وطناً مذبوحاً كأنه رأسُ الحسينِ،

نوّاراتٌ أفقنَ على طغاةٍ..

يصيحون: (جئناكم بغنى الدّهر).

ولم يفقن من هول المجزرة

***

الهاجس الوطني هنا هاجس مأزوم تتضافر به نوازع التأوه والحسرة من جهة، ورموز النّصر وغلبة المظلوم على الظالم من جهة اخرى، فالعلاقة بين المتن وعتبة العنوان علاقة قائمة على اساس هذا التظافر، الذي يعلنه العنوان بإيقاعه المشحون بكل ما من شانه فرض اليات اليأس والجمود إلى الخيبة، على العكس أو قريب من ذلك ما نجده في المتن من توظيف عال لقضية الحسين (عليه السلام)، بفضائها التشبيهي.

شعرية الدلالات الإيقاعيّة:

يرتبط الإيقاع بالتجربة ارتباطاً لا تنفض عراه، ويشتغل موجهاً إيقاعيّا يمد النص بأبعاد دلالية تحيل في كل قصيدة على فرض انفعالٍ خاصٍ، وكلما كانت التجربة طافحة ومهمومة زادت فرصة تواشج المؤثرات الإيقاعيّة بحيويّة لتتفاعل مع اللغة في تكوين حسّاسية تنمو تنامياً حرّاً في طرح خلاصة اللغة النفسيّة من خلال نظام علاقاتها، ومن ثمّ فهي تتداخل مع العروض وعلامات الترقيم وتوزيع السواد الكتابي على سطح الورقة وإغرائيّة العنوان والصدى الإيقاعي للألفاظ صوتيّاً ودلاليّاً... الخ، من كل هذا يفيد شاعرنا في إخراج قصيدته بمقتضى الحال الدلالي، ففي قصيدة الموسومة (سمــ أنا ـــاء)، يفيد الشاعر من التقانات البصرية في جعل العنوان في أشد حالات اقتصاده

اللغوي، على النحو الذي يمكنه أولاً من عدم إعادة كتابة العنوان بـشكلة المعكـوس، وإضـفاء شكلٍ بصريّ يعمل بوصفه منبهاً إيقاعيّـاً ثانيـة يوجـه القـارئ إلى سـبر أغـوار الـنص وكـشف مكوناته.

في أغلب قصائد الديوان يفيد الشاعر من الضربة الـشعرية بوصـفها تـدفقاً يحمـل في طيّاته رسالة إيقاعيّة تنتهي مع آخر حرف مـن حـروف هـذه الـضربة التـي تفيـد غالبـاً مـن التراكم الفونيمي على النحو الذي نجده في تراكم حرف التاء في مطلع قصيدة، (طريدتي):

طريدتي، مقلتي تلألأت بالدمعِ ،

وذاتي لا تستقيل ذاتي

***

أما الاستفهام فلاشك في أن له مناخاً إيقاعيّاً يحمل في طياته ما هـو عـاطفي ووجـداني متوخّياً ما هو خبري إلى مناخ أعم يفرض التامل والبطء الإيقاعي الدال، ففـي كـل مـرّة يقـع فيها السؤال، ينفتح على فضاء واسع التأويل والتأمل، مـن جهـة والحركيّـة الإيقاعيّـة وتنـامي الأحداث من جهة أخرى كما نجده في إيقاع الحوار مثلاً :

((طريدتي))

سألني: أأنا مقتولٌ في شفة الريحِ

أم غائبٌ في محيط الغيبِ

***

فضلاً عن توظيفه لتقانات الإيقاع المباشرة والصوتية كالتكرار والتـوازي بكـل انـواعهما بما يجعـل الإيقـاع يـستجيب ويـستوعب مـداخل الـدلالات وشـعرّية المقـصود في أيـة نظـرة متفحصة لهذا النظام.

فلسفة الحب عند مصطفى كمال

تنفتح قصائد الشاعر مصطفى كمال أوغلو على أجواء استذكاراتية رحبة تمتد أفقياً في جغرافية التجربة الحياتية بشكلها الواسع ولاسيما أجواء الحب ومن ثم فهي تؤطر لطبيعة العلاقة بين(المرأة /الرجل)، (الحبيبة / الحبيب).

تأخذ هذه العلاقة بينهما أكثر من بعد ومن زاوية متنوعة بين الذات السيرية والذات الغيرية على أكثر من مستوى على صعيد الحياة والحب، بين ذات تقولب قيم الحب والجمال في إطار أنساني يغمره الود والتسامح والتشبث بالحبيب وذات أخرى تؤسس لحب موحش تغمره الخيانة والمجافاة من جهة في الوقت الذي تعمل هذه الذات في فضاء مغاير ومعاكس للذات الشاعرة، ومن هنا تفرض أجواء مراوغات الآخر النقيض على صعيد النص في أكثر من مقطع شعري وفي وجه آخر تلتقيان فلا تكاد تجد على لسان الشاعر ما يخدش الحب وهو يستنطق الحبيبة متكفلاً تبادل الأدوار.

في قصيدته الموسومة بـ (القلب)، يتخذ الشاعر القلب ثيمة للاستذكار والمناجاة ومزاوجة فعل الغياب بفعل الحضور بوصفها أداة تعويضية .

القلب

***

عد إلى الخلف أيّها القلب وتمعن

فأحبتك بعيدون عنك

ذبل الخد واشتعل الرأس شيباً

فأبك بسرية، أيها القلب

***

تفضي رمزية الاسترجاع بأجوائها النفسيّة الباكية والمحركة لفعل الغياب (عد إلى الخلف أيّها القلب)، تفضي في قراءة أولى إلى فرض مناخيّ المتعة والألم في آن، وهو ما تنتجه دلالة العودة ذكراتياً – بوصفها وعاء للماضي- بما تحتويه من تفاصيل جميلة تتعلق بطبيعة الحبيبة ومناخها / مناخه وما تنص عليه العلاقة الإيجابية للحبيبين بموحياتها

التأملية (تمعن) من جهة، ودالة (بعيدون)، بما تنطوي من بعد ويأس وفـراغ نفـسي يتجـاوز تقديرات الزمن وحدودها المؤطرة ليجعل فضاء البعد مفتوحاً على أكثر من تقدير مـن جهـة أخرى، ومن هنا يتبلور السعي الـشعري عـلى تعمـق هـذا التوصـيف معـززاً ملامـح الـصورة المأساوية اليائسة والمكابرة في آن (فأبك بـسرية، أيهـا القلـب)، باسـتعارته القرآنيـة (واشـتعل الرأس شيباً) للتعميق في الدلالة.

***

طريق المحبة ليس قريباً

إنه مليء بالحسرات والدموع

الوردة التي نبتت في محيطك

تنشقها بسريةٍ أيها القلب

***

يبث سيمياء النداء الروحي المتدفق (أيها القلب)، والمتحول إلى نـداء التـأوه والحـسرة بلازمة إيقاعية / ختامية في مجمل مقاطع القصيدة، يفضي بطبيعة الحال إلى معالجة الحـس العشقي ولا سيما أن آليات المعالجة (الحب –القلب-الدمع-الحبيبة)، آليات رحبة ونداء كل منها عبر الآخر يكون أبعد تأثيراً وأكثر وصولاً إلى ماهيّة التجربة والاكتـواء بحرارتهـا، وتـسعى الذات في الوقت ذاته إلى تقديم شخصيّة العاشق بانفتاحها على التجربة من ثم تقديم صورة وافية للعشق والمعشوق ما يجعل القصيدة أقرب إلى البوح والـسرد الـذاتي في عـوالم وأفـضية متنوعة تمنح كل مقطع شعري فضاءها الخاص الذي ينفتح على الفضاء العام لقصيدة القلب.

***

أنت ربيعي وزهرتي

سأحبك لوحدك

انتظرني فإني قادم

ولا تزد علتي أيها القلب

يوكـل الـشاعر مهمـة سرده الـذاتي الـصياغة إلى لازمـة القـصيدة الإيقاعيـة (القلـب)، الندائية بما تنطوي عليه هذه الندائية في طبيعتهـا إلى وجـوه عديـدة يطغـى عليهـا الوجـه الخطاب العشقي بكثافة وتشظيات تستدعي كثيراً من ماهيات الحـب ومرجعياتـه ودلالاتـه، بطريقة يتمكن بوساطتها من أن يفرض هيمنته على النص ومن ثمّ فأنه ينحو منحـاً افتراضـياً مرهوناً بطبيعة الانتظار، (ولا تزد علتي أيها القلب)، الـذي يـؤل إلى تبـاطؤ إيقـاعي ملحـوظ يكشف عن العلاقة بين اللغوي والصوري مولداً من ذلك تناغماً داخلياً يبرز الحركة الإيقاعيـة الداخلية والخارجية للنص مبيناً سيطرة إيقـاع الفكـرة الـذي يبعـث الانـسجام تـارة والتنـافر أخرى، مكوناً إيقاع ينبثق من التركيبة السطرية بمقوماتها كلها، وما تحمله من سيمياء لإيقـاع الآخر المشحون بالضياع.

***

إما أن تحبيني من الأعماق أو أنسني قبل اليوم

كوني إما شمسا لأفقي أو غيمة مظلمة

أنت الأمل الوحيد الذي بقي لي في حياتي

أنت أيضاً مثل الأخريات إذا شئت فاجعليني أبكي

ملايين الناس في حسرة لهذه الكلمة

***

تعمل الثنائيـات الـضدية في الـنص عـلى اسـتثارة القـارئ وجعلـه شريكـاً في العمليـة الشعرية فعلى صعيد السطر الأول يسعى المناخ التخيري (إما / أو) إلى يطـرح سـبل مقارنتـه بين تجربتين ومناخين يفترض كونهما مختلفتين حدّ التناقض (تحبيني / أنسني)، وثمة ما يفرض خصوبة وتأثيره وقوّتة (قبل اليوم)، على النحو الذي يجعل من النص منطقة زمنية تلتقـي في نسيجها وحدودها .

أمــا الاســتثارة الثانيــة التــي تتجــاوز مــا هــو ظــاهر مــن المعنــى- في التقــابلات الضدية- للوصول إلى المعـاني الخفيـة عـبر طـرفي التـوازي اللـذين عمـلا بوصـفهما نوعـاً مـن إيقاع الشعر البصري (شمسا/غيمـة)، بمعـاودة دلالتـي التـوازي عـلى قـضية ماديـة ملموسـة

إحداهما ضد الأخرى في حين تكون صورة الإيقاع الصوتي أقل وضوحاً على صعيد توازي الضد على نحو جلي وواضح تشيع مفردات الشعرية، أما على صعيد توازي المماثلة الدلالية فأنه يعمل هو الأخر على تحفيز مكوّنات المعجمية وتعميها على النحو الذي يبلوره السطر الثالث (أنت الأمل الوحيد الذي بقي لي في حياتي).

يمهد المناخ التخيري (إما أن تحبيني من الأعماق أو أنسني قبل اليوم)، في حدود قصيدة (أنت أيضاً مثل الأخريات)، بوصفه طبقة أولى لطبقة أخرى أكثر سعياً قدرة على تمثيل تجربة القصيدة.

***

أسفاً لقد علمت متأخراً أن ابتسامتك كاذبة

خصلات شعرك لم تكن زهرة بل ثعباناً

فكيف أنخدع بك قلبي العليل البائس

أنت أيضاً مثل الأخريات إذا شئت فاجعليني أبكي

ملايين الناس في حسرة لهذه الكلمة

***

يعتمد مصطفى كمال أوغلو في قصيدته الموسومة بـ (أنت أيضاً مثل الأخريات)، على أسلوب التدرج ضمن طبقات في منلوج الذات محاولاً تقديم تركيبة يسعى فيها إلى تسطير حنين وحب الذات الشاعرة مرّة، وتقلبات الذات الغيرية / الأخرى الحبيب، ليزخر بمستويات متعددة على النحو الذي نجده في مطالع مقاطع القصيدة (لا تغلقي باب الهوى ودعيه مفتوحاً / إما أن تحبيني من الأعماق أو أنسني قبل اليوم / هذه الليلة... يداك في راحتي ورأسك توسد صدري / أسفاً لقد علمت متأخراً أن ابتسامتك كاذبة)، وعلى النحو الذي نجده في المقاطع السابقة فأنه يوظف إيقاع التضاد (زهرة/ثعباناً)، إذ تتجه آلياته لتضعيف حس الخيانة وتعميقه وجعله أكثر حضوراً وهيمنة باستخدام دالة (الثعبان)، وتعمل بالقدر ذاته على جعل التعابير مليئة بالمناقضات التي تنفتح على أكثر من شخصية ومن تجربة (أنت أيضاً مثل الأخريات).

***

تفاهمت الشفاه وامتلأت الأقداح

مشطت وضفّرت شعرك المطرز

التاج الذي يتربع رأسك مصنوع من الأزهار

ساعداك الليلة غدتا وسادتي

****

تشتغل الذات الشاعرة هنا على جعل الذات الموازية (مشطت وضفّرت شعرك المطرز / ساعداك الليلة غدتا وسادتي)، حاضرة حضوراً حميمياً ومن ثم فهي ترمي إلى العمل بطاقة تستحضر الحبيبة بتفاصيلها كلها جسداً وروحاً (الشفاه / شعرك / رأسك / ساعداك)، إذ تتوجه الكاميرة الوصفية بإيقاعاتها المتنوعة (تفاهمت/ مشطت / وضفّرت/غدت/ وامتلآت)، إلى فرض فعل الحضور بلقطات متوازية وشديدة التداخل الدلالي متمركزة في بؤرة عمودية متقاطرة (الشفاه / الوسادة)، على النحو الذي تجعل فيه مناخ المقطع مشحوناً بالتداخل الصوري الذي يؤول إلى هيمنة كل ما من شأنه فرض الحب بطبقته الموازية.

حبيبتي

***

فداءٌ أنا لخصلات شعرك المتناثرة

لقد تنفس الصبح فاستيقظي حبيبتي

إن ابتسامتك لسنوات كانت كاذباً

من المذنب ترى حبيبتي

***

يمثل الدال (فداءٌ)، أقصى مراحل البرهنة على هيمنة فضاء الوفاء والذي يحمل في طياته الكثير من الأسئلة الموزعة على مساحة كبيرة من الدلالات اللا متناهية بين ثنايا النص حتى يكاد يصعب حصرها في حدود ما على نحو جزئي يعمق ويعزز القيمة الدلالية للوفاء (لخصلات شعرك) مقترنة بصيغة الاستفهام (من المذنب ترى حبيبتي)، التي تتوخى ما هو خبري للخروج إلى إيحاءات لوضع الذات الشاعرة المأساوي

والمفارقاتي في آن (إن ابتسامتك لسنوات كانت كاذباً)، ومن ثم يصبغ الـنص بـصبغة الـسكون والهدوء الإيقاعي والاستقرار على ما فيه من التفاصيل وأسئلة في تصوير الحالة الشعرية، التي طغى عليها طابع الحزن المشحون بالانفعال والحالة النفسية المتأزمة.

تتجاوز الماذائية صيغتها الاستفهامية وتمتد إلى أبعد من ذلك لتشكل ظـاهرة دلاليـة تسبر غور النص وتكشف عن مكامنه، مؤكدة عـلى حقيقـة داخليـة تتـصل بتكـوين التجربـة الشعرية وحركتها الذاتية ومعاناتها النفسية, وهو مـا يجعـل الماذائيـة ذات وظيفـة متحركـة متنقلة بين أنارية الذات الشاعرة / خيانة الحبيبة الذي يجعلها تكتسب علاقاتها بقدرتها على الترابط العضوي الحساس الممتد أداخل مستويات الـنص وحـدود التجربـة، مكتـسبة شرعيـة أهميتها من وعيها وتأثيرها بالمتلقي والمُخَاطب حوارياً، وهـي تـستعيد الشخـصية (حبيبتـي) وتجره إلى المونولوجية بقصدية ووعي نافذ بأهمية الماذائية في الحوار الداخلي.

***

إن يديك دافئتان في راحتي
شعرك الكستنائي أنعم من الحرير
خداك إناءٌ ذهبي وصدرك نهر
فاملأي الكأس واسقني يا حبيبتي

***

ينحو الشاعر في قصيدته الموسوم بـ (حبيبتـي)، منحـاً وصـفياً مفيـداً مـن معطيـات الجسد ومثيراته وجمالياته على النحو الذي يقابـل بـه أطـراف الـصورة ويعمقهـا (شـعرك – الحرير/ خدك –إناء/ صـدرك – نهـر)، إذ يـشتغل المحـرك الوصـفي في المقطـع عـلى فاعليتـه الحسيّة في رصد مساحة التشابه في منطقة اللمس والبصر في آن معاً معتمـداً عـلى التكثيـف الصوري لحدود مرسومة، ويقترن فعل الامـتلاء المقـترن بالكـأس والطلـب (اسـقني)، بالنـداء الروحي والحسي للأخر على صعيد النص ينم عن اللوعـة ولـذة انتظـار الـشاعر وهـو يكـرس المرتكزات الماديّة للحـب للتوغـل في ثناياهـا بإشـارات (واسـقني)، التـي تـستحوذ عـلى دقـة الوصف وتتجاوزه.

سيرة ذاتية علمية

محمد يونس صالح

باحث وأكاديمي

مواليد الموصل: 1986

بكلوريوس لغة عربية، كلية التربية الأساسية 2009.

ماجستير أدب عربي، كلية التربية الأساسية 2011.

تدريسي في كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل.

عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

عضو هيئة إدارية في اتحاد كتاب نينوى.

عضو مؤسس في منتدى الحمدانية الأدبي.

صدر له:

كتب منفردة:

ـ فضاء التشكيل الشعري،إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013.

ـ ربيع ثالث، قراءات في المنجزين الشعري والسردي في نينوى، اعداد وتقديم ومشاركة الجـزء الاول، المنجز الشعري، صادر عن اتحاد الادباء والكتاب في نينوى.

ـ ربيع ثالث، قراءات في المنجزين الشعري والسردي في نينوى، اعداد وتقديم ومشاركة الجـزء الثاني، المنجز السردي، يصدر قريباً عن اتحاد الادباء والكتاب في نينوى.

كتب مشتركة:

ـ شباط مازال بعيداً، دراسات في تجربة هيثم بردي القصصية، مطبعة الديار، العراق.

ـ تجليات القصيدة، دراسات في تجربة محمد مردان الشعرية، دار غيداء، الأردن.

ـ مرايا الخطاب الإبداعي، دراسات في تجربة محمد صابر عبيد النقدية والشعرية، دار غيداء، الأردن.